Удивительное и захватывающее чтение... Акройд создал свой новый шедевр.

The Independent

ПИТЕР АКРОЙД

АЛЬФРЕД ХИЧКОК

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В истории мирового кинематографа с именем Альфреда Хичкока – режиссера, продюсера, сценариста – неразрывно связан жанр триллера и понятие саспенса. Закомплексованный толстяк обладал волшебным даром, позволявшим ему обращать вечно терзавшие его страхи на пользу творчеству: Хичкок мастерски создавал в своих фильмах атмосферу тревожной неопределенности и напряженного ожидания. Странный, склонный к жестоким розыгрышам человек, в молодости испытавший влияние немецкого и русского кино, не боялся экспериментировать и постоянно использовал новаторские, а порой и шокирующие приемы. Ровесник кинематографа, он рос вместе с ним, создавая и развивая новые жанры, от комедийного триллера до фильма ужасов и тончайшего психологического детектива. Ему довелось работать с самыми звездными актерами Голливуда, такими как Ингрид Бергман, Кэри Грант, Джеймс Стюарт, Грейс Келли. Фильмы Хичкока стали классикой мирового кинематографа, он удостоен звезды на голливудской Аллее славы, почетной награды Американского института кино, ордена Британской империи.

- Питер Акройд
  -
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - Библиография
  - Фотоматериалы
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5

○ 6
○ 7
○ 8
○ 9

Питер Акройд
Альфред Хичкок

Peter Ackroyd
ALFRED HITCHCOCK

© Peter Ackroyd, 2015
© Гольдберг Ю., перевод на русский язык, 2016
© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус», 2016
КоЛибри®

* * *

1
Ребенок, который никогда не плакал

Альфред Хичкок родился 13 августа 1899 г. в Лейтонстоуне, на втором этаже дома номер 517 по Хай-роуд, над лавкой отца. В то время Лейтонстоун был тихим, сонным пригородом, изнемогавшим от зноя летом и мрачным зимой. В нем чувствовалась какая-то заброшенность, наследие тех времен, когда это была просто деревушка на римской дороге, ведущей в Лондон. Лейтонстоун находился в восьми километрах к северо-востоку от Лондона и в то время, когда родился Хичкок, официально входил в состав Эссекса, но огромный, ревущий Лондон уже приблизился к нему вплотную. В 1856 г. построили Большую восточную железную дорогу, и Лейтонстоун превратился в «спальный» пригород, где жили довольно обеспеченные люди, которые каждое утро отправлялись на работу в Сити и его окрестности.

Уильям Хичкок был зеленщиком, и в его лавке продавались всевозможные фрукты и овощи, от капусты до репы. Лавка стояла на оживленной магистрали, и мимо непрерывным потоком проезжали кареты и повозки; аромат зреющих бананов и отдающий пылью и плесенью запах картошки смешивались с резкой вонью конского навоза. Пропитавший все вокруг навозный запах стал ощущаться еще сильнее после прокладки в 1906 г. электрического трамвая – об этом событии у Хичкока остались яркие воспоминания. На одной из фотографий того времени Хичкок запечатлен вместе с отцом у дверей их лавки, вероятно в недавно учрежденный День империи; мальчик сидит на лошади, на которой, вне всякого сомнения, привезли товар с рынка Ковент-Гарден. Уильям Хичкок был успешным предпринимателем, и его бизнес вскоре расширился. Хичкок рассказывал кому-то из биографов: «Я помню, что отец ходил на работу в темном костюме, ослепительно-белой крахмальной рубашке и темном галстуке». По крайней мере в этом сын пошел по стопам отца. Уильям Хичкок был также очень нервным человеком и страдал от разного рода невралгических симптомов, в том числе от дерматита.

Судя по воспоминаниям современников, Эмма Хичкок отличалась элегантностью, аккуратностью и чувством собственного достоинства; подобно большинству домохозяек из низов среднего класса мать Хичкока очень любила мыть и чистить все в своем доме. Кроме того, она отлично готовила, и

это занятие доставляло ей огромное удовольствие.

Хичкок утверждал, что, судя по рассказам матери, в младенчестве и раннем детстве он никогда не плакал. Тем не менее он вспоминал свой ужас, когда одна из родственниц наклонилась к нему, лежащему в колыбели, и принялась агукать. Хичкок также отметил, что, когда ему было всего три месяца, мать пугала его; по всей видимости, оба получали от этого удовольствие. В другой раз Хичкок вспоминал себя в возрасте шести месяцев: мать говорила ему «Бу!». Даже если он никогда не плакал, чувство страха было ему хорошо знакомо.

У него был старший брат, которого назвали Уильямом в честь отца, и старшая сестра Эллен, которую все звали «Нелли», однако они не оказали особого влияния на его жизнь. Семья Хичкока была глубоко верующей и исповедовала католичество – трое из его бабушек и дедушек были ирландскими католиками. Отец называл его «мой агнец без порока», и сам Хичкок вспоминал, как в конце дня стоял у изножья кровати матери и рассказывал о всех своих успехах или неудачах – нечто вроде семейной исповеди.

Когда Хичкоку исполнилось шесть или семь лет, семья переехала в Лаймхаус. Этот район с конца XVII в. стал неотъемлемой частью лондонского Ист-Энда, жизнь его обитателей, около 7000 человек, была тесно связана с рекой. Юноши и мужчины обычно нанимались матросами на суда. В XVIII–XIX вв. Лаймхаус превратился в один из крупнейших центров судостроения в Лондоне. После переезда мальчик получил полное право считать себя лондонцем и даже, по общему согласию, кокни. За двадцать лет до переезда семьи в Лаймхаус там появилась китайская община, еще одно яркое воспоминание из детства Хичкока.

Уильям Хичкок расширил свой бизнес, купив две рыбные лавки на улице с говорящим названием Салмон-лейн (то есть «лососевая»); семья жила над одной из них, в доме номер 175. Улица проходила в нескольких метрах севернее бухты Лаймхаус-бейсин и Темзы, и всепроникающий запах рыбы дополнялся еще более устоявшимся запахом грязной речной воды. В 1905 г., незадолго до переезда Хичкоков в этот район, Генри Джеймс писал в путевых заметках об Англии (English Hours), что в районе Темзы «преобладающий цвет – черный, словно пропитанный сыростью и грязью. Река почти черная и усеяна черными баржами; над черными крышами среди бесконечных доков и бухт вздымается темный лес мачт».

Лаймхаус был грубым и шумным средоточием района, который получил название «вонючей кучи» Лондона. По берегам проходящей через него реки Ли на протяжении нескольких веков

строились производства, вытесняемые на окраину города, в том числе красильни, клееварни и химические заводы. В 1812 г. Томас Де Квинси в очерке «Убийство как одно из изящных искусств» (On Murder Considered as One of the Fine Arts), жадно проглоченном Хичкоком, описывал Лаймхаус как «чрезвычайно опасный квартал», «гибельный район», изобилующий «всевозможной жестокостью». К тому времени, когда там поселились Хичкоки, район не очень изменился. Жалкие лавки и приземистые дома представляли собой островки человеческой бедности. Большинство лондонцев сторонились этих кварталов. В детстве Хичкока пабы здесь работали с раннего утра и до поздней ночи; за пенни в них можно было получить стакан джина или полпинты пива.

Хичкок в своих интервью редко упоминал об этом затхлом, отчаявшемся мире, но этот мир отразился в его первых английских фильмах, где на экране появляется уличная жизнь Лондона, с мюзик-холлами и пабами, кинотеатрами и уличными рынками, с энергичными и сообразительными кокни, которых так хорошо знал Хичкок.

В детстве родители называли его Элфи или Фред, но, когда мальчик вырос, появилась новое прозвище, Хич. Он мало рассказывал о своем детстве и семье, зато с удовольствием вспоминал отдельные эпизоды. Хичкок любил вспоминать об одном случае, когда отец договорился с местным полицейским, чтобы тот на две или три минуты запер сына в тюремной камере за мелкую провинность: мальчик поздно вернулся домой после одной из своих экспедиций по Лондону. Этот эпизод, вероятно, «объясняет» сохранившийся на всю жизнь страх перед полицией, а также навязчивый интерес к вопросам вины и кары. Тем не менее не совсем понятно, почему Уильям Хичкок подверг своего «агнца без порока» такому суровому для маленького мальчика наказанию. Но урок запомнился. Во всех фильмах Хичкока присутствует мотив вертикальных и горизонтальных прутьев, темные полосы теней.

Как бы то ни было, совершенно понятно, что страх был знаком Хичкоку с раннего детства. Вполне возможно, он придумал маленькую символическую драму с участием отца и полисмена, бесконечно повторявшуюся в интервью, и она служила ему чем-то вроде молитвы, призванной рассеять тьму. И все же что-то превратило его в испуганного человека, который боится осуждения и наказания. Многие объясняют это отношениями с матерью (о ней Хичкок никогда не говорил) или учебой в иезуитском колледже (что всегда подчеркивалось). Сексуальные фантазии во взрослой жизни были у Хичкока яркими

и необычными, и, судя по его фильмам, он любил воображать изнасилования и убийства женщин. Хичкок говорил, что всегда следовал совету французского драматурга Викторьена Сарду «мучить женщин». Так что вполне возможно, что в детстве его обуревали желания и инстинкты, признаться в которых он не мог. Отсюда и страх перед миром. Хичкок отказывался ходить в буфет студии, опасаясь, что к нему кто-нибудь обратится. Он не любил беспорядка. Он организовывал свою жизнь как военную кампанию, хотя совершенно непонятно, кого или что он считал врагом.

Ужас перед жизнью могло ослабить только воображение. Интересно, что характер Хичкока оставался неизменным. Страхи и навязчивые идеи детства преследовали его до конца жизни. В определенных отношениях он всегда был ребенком. Увлеченность сюжетами своих фильмов, сочинение череды впечатляющих сцен – все это сопровождало фантазии о нападении или личной катастрофе, мысли о которой постоянно его терзали. По крайней мере это одна часть истории.

С раннего возраста Хичкок был увлечен путешествиями и транспортом; возможно, он мечтал уехать куда-нибудь из Лаймхауса, Ист-Энда и мира у реки. Хичкок коллекционировал марки и железнодорожные расписания, билеты и другие атрибуты путешествий; в карту на стене спальни он втыкал маленькие флажки, отмечая положение океанских судов, сведения о которых получал из бюллетеня Lloyd's List; с помощью путеводителя Кука Хичкок выучил названия станций на маршрутах Восточного экспресса и Транссибирской магистрали. Когда он повторял названия населенных пунктов или задумчиво рассматривал океаны на карте, то переносился туда в своем воображении. Одновременно он дотошно записывал время отправления и прибытия, так что все билеты и расписания в его коллекции были разложены в хронологическом порядке. Даже ребенком Хичкок тщательно контролировал свои фантазии. Уже став взрослым, он держал у себя на письменном столе расписание европейских железных дорог.

Однако Хичкок не был только «диванным» путешественником. Он рассказывал, что к восьми годам уже проехал по всем маршрутам «Лондонской омнибусной компании» от начала до конца. Компания рекламировала поездки на автомобильном и гужевом транспорте. Хичкок также катался на поездах железнодорожной ветки, которая проходила от Фенчерч-стрит до Шоберинесса. Именно здесь кроются истоки его увлечения кораблями и поездами, которое сначала проявилось в

его первых немых фильмах, затем в фильме «Незнакомцы в поезде» (Strangers on a Train) и последующих. На съемочной площадке Хичкок придерживался строгого расписания; в 1936 г. в интервью The Stage он говорил: «Я должен знать, чем буду занят каждую секунду». Это кредо беспокойного путешественника.

Хичкока воспитывали в строгих традициях католической веры. В юном возрасте он был служкой в алтаре, и ему, похоже, нравился ритуал, сопровождавший мессу. Ему нравилось сладкое чувство освобождения от вины, звон колоколов и запах благовоний, возвещающие о святости, присутствующей в этом мире. В возрасте девяти лет Хичкока отдали в Салезианский колледж на Суррей-лейн в Баттерси, на противоположном берегу реки; учебное заведение было основано салезианцами дона Боско с целью дать образование «детям городской бедноты» и «стремящегося к знаниям рабочего класса». Хичкок проучился там всего неделю – вне всякого сомнения, он пришел в ужас от строгого режима пансиона и вынужденной разлуки с родителями. Затем его отдали в школу при местном монастыре, расположенную в Ховра-хаусе на Ист-Индия-Док-роуд; школой управляли монахини из ордена Верных спутниц Иисуса.

В возрасте десяти лет Хичкок перешел в колледж Святого Игнатия в Стэмфорд-хилле, где поддерживались строгие порядки ордена иезуитов, управлявших учебным заведением; девиз самого святого Игнатия звучал так: «Дайте мне мальчика, и я верну вам мужчину». В списке учеников он значился под номером 343 – «Альфред Хичкок, сын Уильяма Хичкока, торговца рыбой».

В одном из интервью Хичкок говорил, что научился у иезуитов ценностям ордена, контролю и точности; иезуиты были известны своим умением находить аргументы в спорных вопросах и доводили уклончивость до уровня искусства. Возможно, причина отчасти заключается в том, что их преследовали в Англии времен Елизаветы, причем многих казнили после пыток в Соляной башне лондонского Тауэра.

Хичкок быстро усваивал учебный материал, и обширная программа не представляла для него трудности. Ему пришлось изучать латынь, математику, физику и английский; по особым случаям приходилось учить наизусть и декламировать произведения известных авторов, таких как Лонгфелло и Шекспир. Хичкок никогда не был среди первых учеников, но обычно занимал почетное третье или четвертое место. Кроме того, всегда отмечались его успехи в математике.

Распорядок дня оставался неизменным. В 8:45 начиналась ежедневная месса на латыни, мальчики преклоняли колени перед

Святыми дарами, после чего шли на занятия. В каждом классе имелось изображение Девы Марии, перед которым стояли цветы и свечи. По пятницам ученики исповедовались, получая отпущение грехов. Три дня в году посвящались размышлениям о духовных упражнениях святого Игнатия, о семи смертных грехах и четырех событиях второго пришествия. Много лет спустя, отвечая на вопросы школьной газеты, Хичкок писал, что «во мне был укоренен католический взгляд на мир. Как бы то ни было, я родился в католической семье, ходил в католическую школу, и теперь моя совесть многократно испытывается верой». В любом случае полученное образование сформировало у него скорее религиозный, чем светский взгляд на мир, в котором тайна и чудо не менее важны, чем логика и здравый смысл.

Для католиков-ирландцев Хичкок всегда был чужим, по крайней мере в Англии. Что еще важнее, католическое образование сформировало в нем чрезвычайно ранимую совесть и трепетное чувство вины. Он боялся тела и ненавидел его. Ему были неприятны телесные отправления. После посещения туалета он мыл унитаз так, словно старался уничтожить любые следы своего пребывания. Хичкок жил духовной жизнью, изолированной и уединенной.

Священники и монахи из колледжа Святого Игнатия имели склонность к телесным наказаниям учеников, что в то время было весьма распространенным явлением в лондонских школах. Разумеется, все обстояло не так ужасно, как в Дотбойс-Холле из романа Диккенса «Николас Никльби», но все же. Дисциплина поддерживалась с помощью твердого резинового ремня; от трех ударов немела рука, и поэтому наказание из двенадцати ударов растягивалось на два дня. Кара становилась еще более изощренной из-за того, что мальчики сами могли выбирать время порки; большинство выбирали конец дня и до самого вечера мучились в ожидании боли. Неизвестно, часто ли наказывали Хичкока, но скорее всего редко. Он испытывал сверхъестественный страх перед любым начальством, а иезуиты в своих черных одеждах, вне всякого сомнения, вызывали у него благоговейный ужас. Однажды он объяснил: «Я боялся полиции, отцов-иезуитов, телесного наказания и еще многих вещей. В этом истоки моей работы». Эта фраза имела продолжение. Хичкок говорил: «Я провел три года в школе иезуитов. Они пугали меня до смерти буквально всем, а теперь я мщу, пугая других людей».

У него было прозвище Какаду, и он не пользовался особой популярностью в школе. Сам Хичкок описывал себя как одинокого мальчика, не имевшего школьных друзей. В это легко поверить. Он был толстым, застенчивым и неловким; возможно, уже тогда

проявилась его мягкость и некоторая женственность, заметная в зрелом возрасте. Хичкок также рассказывал, что от него пахло рыбой – результат соседства отцовской рыбной лавки. Такие детали мальчишки всегда замечают. Нельзя сказать, что его третировали – просто считали странным.

Хичкок сам для себя придумывал игры и играл в одиночестве. Кроме того, для близкой дружбы он был слишком обидчивым и гордым. Один журналист заметил, что он «чаще всего сидит один с видом толстого мальчика, который убежал от жестоких сверстников». В зрелые годы Хичкок, по всей видимости, ненавидел маленьких мальчиков. Однажды он до смерти напугал юного актера Билла Мьюми, когда склонился к нему и прошептал: «Если ты не будешь стоять на месте, я возьму гвоздь и прибью твои ноги к метке на полу, и кровь польется из них, как молоко».

Он наблюдал. Наблюдал за мальчиками в классе и на площадке для игр. Точно так же Хичкок вел себя в семье. «Когда собиралась вся семья, – рассказывал Хичкок одному из интервьюеров, – я тихо сидел в углу и молчал. Смотрел и все подмечал. Я всегда был и остаюсь таким». Наблюдение – особый вид удовольствия. Оно предполагает искусство наблюдателя, который подмечает особенности людей и мест, даже разгадывает интриги и закономерности, которых не видят участники событий. Наблюдатель фиксирует этот мир. Кроме того, такая позиция дает наблюдателю чувство безопасности и даже неуязвимости. Он отделен от любых неприятных последствий. Конечно, это может привести к вуайеризму, явлению, которое часто исследовалось в фильмах Хичкока.

Наблюдение сопровождала и дополняла другая страсть. С раннего детства Хичкок стал постоянным посетителем кинотеатров. Первый фильм он посмотрел в восемь или девять лет. В те годы фильмы были короткими, всего три или четыре минуты, с такими названиями, как «Поездка на несущемся поезде» (A Ride on a Runaway Train) или «Кругосветные путешествия Хейла» (Hal's Tours and Scenes of the World). Они воплощали реализм и непосредственность нового вида искусства. Когда поезд несся на зрителей с экрана, многие в зале вскрикивали и вжимались в кресла. Сам Хичкок рассказывал, что кое-кто мог и обмочиться от волнения и ужаса. «Ничего особенного, – вспоминал он, – но зрелище было завораживающим».

Он был сверстником кинематографа, и в подростковом возрасте видел фильмы с участием Д. У. Гриффита, Дугласа Фербенкса-старшего, Гарольда Ллойда и Мэри Пикфорд. Первые

немые фильмы Чаплина вышли на экраны Англии, когда Хичкоку было четырнадцать. В Ист-Энде кинотеатры по популярности стали соперничать с мюзик-холлами; в районе, где жил Хичкок, было несколько кинотеатров: Palaceadium на Уайт-Хорс-роуд, недалеко от рыбного магазина на Салмон-лейн, Poplar Hippodrome и the Gaiety Cinema на Ист-Индия-Док-роуд, Ideal Picture Palace на Минг-стрит и Premier Electric Theatre на Лейтонстоун-Хай-роуд.

По странному совпадению северо-восточный район Лондона, где прошло детство Хичкока, стал первым домом британской кинопромышленности; река Ли и Эппинг-Форест были подходящими местами съемки для приключенческих сюжетов. Первая специально построенная студия появилась на Уипс-Кросс, а British and Colonial Kinematographic Company находилась на Хоу-стрит в Уолтемстоу. Компания Broadwest Films, снявшая в 1916 г. «Венецианского купца» (The Merchant of Venice), располагалась на Вуд-стрит в районе Уолтемстоу, а Tiger Films заняла соседнее трамвайное депо. Сам район Уолтемстоу стали называть «английским Голливудом» – здесь находилась пятая часть всех студийных помещений страны. Так что Хичкок рос в соответствующем окружении.

С юных лет Хичкок читал газеты, посвященные кино. В киоске на Лестер-сквер он покупал The Bioscope, а также Kinematograph and Lantern Weekly. У него уже проявился, если можно так выразиться, профессиональный интерес. Вместе с родителями он также ходил в цирк, ежегодно приезжавший в парк Уонстед-Флэтс, и в мюзик-холл Stratford, репертуар которого состоял из варьете, диорам и итальянских оперетт.

У Хичкока были и другие интересы. Он садился на автобус, ехал на Флит-стрит и выходил на остановке прямо перед Центральным уголовным судом. Это учреждение Хичкок очень любил. Много лет спустя он мог нарисовать точный план здания. Его привлекали судебные процессы над убийцами, и особенно над убийцами женщин. Хичкок собрал целую библиотеку из описаний уголовных дел и детективных романов, а также как минимум один раз посетил музей криминалистики при Скотленд-Ярде. «Меня всегда завораживали преступления, – писал он. – Думаю, это чисто английская проблема». Даже в зрелые годы он с особым удовольствием читал протоколы судебных заседаний по громким уголовным делам. Одним из таких эпизодов был допрос известного серийного убийцы Джона Кристи на процессе, состоявшемся в 1953 г. Судья задавал уточняющие вопросы.

Судья. И вы ее убили.

Кристи. Да, ваша честь.
Судья. И кроме того, изнасиловали?
Кристи. Думаю, да, ваша честь.
Судья. До смерти, во время или после?
Кристи. Во время, ваша честь.

Судебный процесс над убийцей, которого Хичкок назвал «этим восхитительным Кристи», настолько захватил воображение режиссера, что в 1972 г. он использовал его историю в фильме «Исступление» (Frenzy).

В зрелом возрасте он признавался, что ему понравилось бы выступать в роли обвинителя или строгого судьи. Но Хичкок никогда в жизни не хотел стать полицейским. Таким образом, интерес к преступлениям можно рассматривать как часть его увлечения театром. Вместе с родителями он ездил в Уэст-Энд и смотрел новейшие пьесы. По свидетельству его уполномоченного биографа, Джона Рассела Тейлора, Хичкок мог часами с удовольствием обсуждать театральный мир своего детства, «о котором… обладал энциклопедическими знаниями и в отношении которого испытывал необыкновенный энтузиазм». В работах Хичкока чувствуется явная и глубокая театральность. В основу некоторых фильмов, например «Веревка» (Rope) и «Убийство!» (Murder!), легли театральные пьесы, а главные сцены многих других в буквальном смысле поставлены на сцене, когда камера просто движется за авансценой. В воображении Хичкока театр и кинематограф тесно переплетались – наследие тех дней, когда они были неразрывно связаны и фильмы часто демонстрировали в театрах.

Хичкок ушел из школы в тринадцать лет; считалось, что в этом возрасте ребенок готов выбирать профессию для дальнейшей жизни. Он сказал родителям, что хочет быть инженером – необыкновенно надежная и подходящая карьера, – и его определили в Лондонскую инженерно-навигационную школу, которая находилась на Поплар-Хай-стрит; там подросток изучал механику и акустику, а также изготавливал рабочие чертежи разнообразных механизмов. Закончив обучение, Хичкок нашел работу в W. T. Henley's Telegraph Works Company Limited на Блумфилд-стрит у Лондонской стены в Сити. Это была главная контора компании, которая специализировалась на производстве изолированных проводов и кабелей и в тот период особый интерес проявляла к подводным кабелям и другим средствам защищенной от бомб связи.

Хичкок был младшим техником в отделе продаж. Его

обязанности заключались в «технической оценке» размера и рабочего напряжения электрических кабелей. По его собственному свидетельству, он часто бездельничал и на его столе скапливалась груда образцов, пока у него не оставалось выбора, кроме как заняться ими; потом, как он сам вспоминал, работать приходилось очень быстро. Правильность выбора инженерного дела в качестве надежной профессии подтвердилась через месяц после того, как Хичкок поступил на работу, когда от хронической эмфиземы умер его отец. Управление рыбными магазинами перешло к старшему брату, а Хичкок с матерью остались жить на втором этаже дома номер 175 по Салмон-лейн, откуда Хичкок ездил на работу в Сити. Согласно некоторым неподтвержденным сведениям, мать и сын вернулись в Лейтонстоун.

Во время Первой мировой войны и Лейтонстоун, и Лаймхаус подвергались интенсивным бомбардировкам. У такого впечатлительного молодого человека, как Хичкок, регулярно обрушивавшийся с неба ужас должен был вызвать глубочайший шок; это было грубое нарушение основ, установленного в мире порядка. В начале 1915 г. в небе над Лейтонстоуном можно было увидеть немецкие дирижабли. Лаймхаус и берега реки были главной целью немецкой авиации; особенно сильно пострадал район Поплар. В Ирландском море обнаружили немецкие подводные лодки, и по всей стране ползли слухи о саботаже и саботажниках. В некоторых ранних фильмах Хичкока передается эта атмосфера паники и даже истерии. Это ощущение осталось с ним на всю жизнь. Память о первых ночных бомбардировках проявилась на съемках «Птиц» (The Birds), когда птицы атаковали осажденный дом Бреннеров. «Бомбы падают, пулеметы бешено строчат! – говорил он. – Ты не знаешь, куда бежать! Выхода нет! Ты в ловушке!»

Тем не менее в самых последних интервью Хичкок старался подавлять воспоминания об ужасе, который он должен был тогда испытывать, и переводил разговор на трагикомические моменты войны, связанные с его матерью. Однажды вечером, когда он вернулся с работы, рядом с домом разорвался артиллерийский снаряд. Хичкок бросился в спальню матери и увидел, что она пытается натянуть на себя одежду поверх ночной рубашки. В другой раз, вспоминал он, во время воздушного налета «моя бедная матушка в отчаянии молилась, а за окном вокруг освещенного лучами прожекторов дирижабля рвались шрапнельные снаряды». В третьем рассказе Хичкок вместе с матерью прятался от обстрела под столом, а она, стоя на коленях, непрерывно крестилась».

В возрасте шестнадцати лет Хичкок познакомился с жизнью и творчеством Эдгара Аллана По. «Я испытывал к нему сильнейшую жалость, – отмечал он, – потому что, несмотря на весь свой талант, он был несчастен». Детство По было наполнено страхом и трепетом; он был чувствительным мальчиком, остро реагирующим на любое оскорбление, и в результате вырос замкнутым и необщительным. Став взрослым, По неизменно одевался в черное, а его жизнь была похожа на ритуал; с помощью формальных ограничений он пытался обуздать мучения и страдания своей болезненной психики. В то же время По испытывал постоянную потребность в женской любви и защите; некоторых женщин он просто обожествлял, что имело катастрофические последствия. Несчастная жизнь Эдгара По произвела глубокое впечатление на Хичкока.

Он начал читать рассказы По. В рассказе «Колодец и маятник» жертва, имени которой мы так и не узнаем, сначала видит белые губы судей, произносящие приговор Судьбы. Потом его понесли вниз – по бесконечным ступеням – в каменную темницу, к центру которой спускается огромный колодец. Это мир всепроникающего страха и угрозы. Героя без какой-либо причины поместили в наполненное ужасом замкнутое пространство. Он ни в чем не виноват, но его наказали. Ему кажется, что за его страданиями откуда-то из темноты наблюдает невидимая публика – с интересом и даже с наслаждением.

Затем он с ужасом замечает маятник в форме громадного серпа, который медленно, но неумолимо опускается на него; он слышит свист разрезаемого воздуха, чувствует запах остро отточенной стали, когда лезвие разрезает его балахон. Оно становится символом отчаяния. Но затем вдруг появляются враги его мучителей и освобождают его. Был ли это сон? И что он значил? По тщательно рассчитывал и планировал свои рассказы, чтобы создать сюрреалистическую логику тревоги и страха; его произведения наполнены двусмысленностями и саморазрушением, вызванным «демоном извращенности», идеализированными героинями и главными героями, которые боялись чужого взгляда. Об этом мире По размышлял Хичкок. Сорок пять лет спустя он писал: «Я невольно сравниваю то, что пытался выразить в фильмах, с тем, что Эдгар Аллан По выразил в своих рассказах».

В семнадцать лет Хичкок записался в кадетский полк инженерных войск. Вместе с другими молодыми работниками компании Henley’s он посещал вечерние занятия, а по выходным

проходили марш-броски и занятия по строевой подготовке. Разумеется, с военной точки зрения это было бесполезно, но Хичкока нельзя было обвинить в отсутствии патриотизма. В 1917 г. он вступил в призывной возраст, но в армию его не взяли, зачислив в категорию «С3»: вследствие излишнего веса или некой неназванной болезни он попал в группу «не имеющих органических заболеваний» и годных «к службе в гарнизонах внутри страны». Хичкок мог выполнять сидячую работу повара или кладовщика, но ему повезло – война заканчивалась, и его услуги не понадобились.

Как бы то ни было, Хичкок нашел себе более приятную сидячую работу, записавшись на вечерние курсы на факультет искусств Голдсмитского колледжа, входившего в состав Лондонского университета. Там он мог совершенствоваться как чертежник и удовлетворять растущую тягу к искусству. Ему давали задания делать зарисовки людей и зданий, обращая особое внимание на свет и тени. Позже он объяснял своему коллеге, режиссеру Франсуа Трюффо: «Первое, что я уяснил себе в Школе искусств, – это то, что не существует линий, есть только свет и тень». Фигуру образуют свет и тьма.

Преподаватели также поощряли походы в многочисленные музеи и картинные галереи в поисках работы, способной вдохновить студента, и, разбогатев, Хичкок прибрел картины Дюфи, Утрилло, Руо, Сикерта и Клее. По словам его дочери, Патриции Хичкок О'Коннел, он ценил нефигуративное искусство, если оно было приятно глазу, но оставался безразличен к символике или к глубинному смыслу.

Занятия в художественной школе не остались незамеченными его начальством в компании Henley's, и в 1919 г. его перевели из отдела продаж в рекламный отдел. Там Хичкок научился разрабатывать макеты рекламных материалов и сочинять для них текст; он иллюстрировал и редактировал брошюры. Теперь его сильной стороной стали реклама и публичность. Успехи сделали его уверенным в себе – он больше не был стеснительным и одиноким школьником. Сохранилась его фотография на кораблике, среди компании, отдыхающей на Темзе; на нем соломенная шляпа и двубортный костюм, и он курит сигарету. Хичкок уже был известен своими «дурачествами», непрерывным потоком шуток и юмора. Он организовал футбольный клуб Henley's, играл в бильярд. Вероятно, именно в этот период он брал уроки танцев в Институте Криплгейт на Голден-лейн.

В 1919 г. Хичкок основал и стал редактором журнала Henley Telegraph, который продавался сотрудникам компании за три пенса. Как и большинство редакторов малотиражных изданий, он

был вынужден писать часть материалов сам, и в первом номере газеты за июнь 1919 г. появился любопытный рассказ. «Газ» написан в стиле гран-гиньол, и в нем ощущается сильное влияние По, а также Саки. Возможно, Хичкок, сам того не сознавая, стремился походить на «жирного парня» из «Посмертных записок Пиквикского клуба»: «Я хочу, чтобы у вас мурашки по спине забегали». Рассказ демонстрирует мрачное воображение и чувство юмора, которыми обладал Хичкок. В других выпусках маленького журнала были напечатаны еще шесть его рассказов, представлявшие собой смесь пародии, комедии и мелодрамы. Эти качества сразу же стали очевидны в его первой работе в кино.

По признанию самого Хичкока, в этом возрасте он уже был не только толстым, но и честолюбивым: возможно, честолюбие объяснялось именно излишним весом. Он всегда стеснялся своей полноты. Хичкок не очень дорожил работой в компании Henley's; похоже, он был слишком беспечным и небрежно относился к документации. Это было не его призвание. Теперь он уже утратил интерес к рекламе, и его не устраивало жалованье в размере пятнадцати шиллингов в неделю.

Хичкок внимательно следил за изданиями, посвященными кино, и вскоре узнал, что компания Famous Players-Lasky собирается открыть студию на Пул-стрит в районе Ислингтон в Северном Лондоне. Эта компания поставляла фильмы для Paramount Pictures. После открытия лондонского отделения – оно называлось Famous Players-Lasky British Producers Limited – в газетах были помещены объявления о наборе работников разных специальностей, в том числе «дизайнеров титров», которые писали и иллюстрировали титры к немым фильмам. Это был шанс для Хичкока, который два года сочинял и иллюстрировал рекламу в компании Henley's.

Он выяснил, что для своего первого фильма студия Famous Players-Lasky выбрала книгу Марии Корелли «Скорбь Сатаны» (The Sorrows of Satan). Хичкок прочел роман и с помощью своих коллег из отдела рекламы сочинил серию декораций и титров к будущему фильму. Кроме того, он составил портфолио из своих последних работ в Henley's и пришел со всем этим в студию на Пул-стрит. Там его ждал неприятный сюрприз. «Скорбь Сатаны» отвергли; вместо нее студия приняла в производство два других фильма, «Великий день» (The Great Day) и «Зов юности» (The Call of Youth).

Именно в этот момент проявились настойчивость и энергия Хичкока. Он тут же приступил к работе над выбранными фильмами и через пару дней явился на Пул-стрит с новым материалом. Скорость работы и явный талант молодого человека

произвели впечатление на руководство студии, и его взяли внештатным сотрудником, поручив разработку макетов и рисунков. Хичкок работал одновременно в двух местах: для кинокомпании и в отделе рекламы Henley's; по всей видимости, он отдавал часть дополнительного заработка своему непосредственному начальнику, чтобы тот позволял ему работать над фильмом.

Упорство Хичкока принесло плоды, и в конце апреля 1921 г. его приняли на работу в Famous Players-Lasky. Корпоративный журнал Henley Telegraph так писал о его увольнении: «Он ушел в кинобизнес, но не как актер, что первым приходит в голову, а как начальник отдела титров одной из крупнейших англо-американских киностудий. Мы, конечно, будем скучать по нему, но желаем всяческих успехов». Успехи оказались большими, чем кто-либо в то время мог предположить.

2
Я это сделаю

Писателя и журналиста Томаса Берка пригласили посетить недавно открытую киностудию в Ислингтоне. В своей статье, озаглавленной «На улицах страны Кино» он отмечал, что это «демонтированная электростанция, громадный сарай, в котором, несмотря на теплый день, было невероятно холодно». В помещении «под высокими потолками гуляло эхо, а по полу вились толстые осветительные кабели». Вдоль стен были расставлены маленькие островки декораций, и возле некоторых ждали сигнала актеры. Немые фильмы не требовали записи звука, и поэтому несколько сцен снимались одновременно.

Камера и оператор располагались перед сценической площадкой, рядом с более массивным фотоаппаратом. Рядом сидел ассистент режиссера и делал пометки в блокноте. Берк слышал шум и крики, но «единственным постоянным звуком было шипение дуговых ламп». Затем раздался голос режиссера или продюсера. «Мы должны это повторить, мисс Гвин. Вот так, понимаете». Прозвучали странные фразы: «Зачеркни», «Убей это», «Диафрагма». Потом послышался крик: «Зажигайте их!» Режиссер взял микрофон и ровным, спокойным голосом принялся отдавать команды. «Камера. Дворецкий, пошел. Теперь детектив. Теперь горничная… Хватай его правую руку… Коленом в спину… Наклони его… Боритесь… Удерживай. Отлично!» Снова раздался крик: «Выключить освещение!» Сцена была снята.

Продюсер подозвал к себе помощников, и они принялись что-то обсуждать; фотографы делали снимки самых напряженных моментов. Берк заметил, что все курили, несмотря на многочисленные таблички «Не курить». Когда актеры поднялись наверх в буфет, чтобы перекусить, он также обратил внимание на необыкновенную демократичность отношений – молодой электрик сидел рядом со звездой экрана, а курьер – рядом с продюсером. Берк почувствовал, что всем участникам был «чрезвычайно интересен» новый процесс съемок фильмов.

Так начинался мир, в котором Альфред Хичкок оставался до конца жизни.

Знаменитая кинокомпания Players-Lasky была американской, и значительную часть персонала студии составляли американцы; на самом деле это были две большие студии, одна на втором этаже, а другая на первом, заполненные, как писала газета The

Times, «самым современным оборудованием из Соединенных Штатов». Сквозь крышу просачивался лондонский туман – вечная угроза. Поначалу Альфреду Хичкоку поручили разрабатывать карточки для титров уже снимавшихся фильмов. Они имели практическое назначение – указывали зрителям на действие и на персонажей. Хичкок научился совместно работать со сценаристами студии, как правило, американцами. Однажды он сказал, что искусству кинематографии его обучали «американки средних лет», работавшие на Пул-стрит. Под их руководством Хичкок научился писать сценарии. Кроме того, он понял, что можно изменить атмосферу или смысл фильма при помощи новых карточек с титрами и таким способом спасти самую провальную картину. Он писал титры для таких фильмов, как романтическая «Таинственная дорога» (The Mystery Road), а также ныне утерянные «Опасные обманы» (Dangerous Lies).

В этой обстановке он познакомился с женщиной, которая будет рядом с ним на протяжении всей его жизни и карьеры. Альма Ревиль, родившаяся в один год с Хичкоком, но на день позже, уже была профессионалом киноиндустрии. В шестнадцать лет девушка пришла работать в компанию London Film Company на Twickenham Studios, которая находилась неподалеку от ее дома. Она стала монтажером, ловким и умелым. В статье, написанной в начале 1923 г. для журнала Motion Picture News, она отмечала, что «искусство монтажа – это Искусство с большой буквы», и подчеркивала значение плавной смены кадров и осторожного использования крупного плана. Ее квалификация была настолько велика, что руководство Twickenham Studios повысило ее до директора съемочного павильона, а затем и до второго помощника режиссера. Это была молодая профессия. Будь Альма Ревиль мужчиной, она быстро обошла бы Хичкока. В том же году, что и Хичкок, в 1921, она пришла работать на студию Famous Players-Lasky в Инсингтоне в качестве монтажера и второго помощника режиссера.

Первые два года они были практически незнакомы; амбициозный и целеустремленный, Хичкок не обращал почти никакого внимания на противоположный пол. Альма вспоминала полного молодого человека, который невозмутимо шествовал по съемочному павильону с карточками титров под мышкой. Присмотревшись повнимательнее, Хичкок увидел бы миниатюрную девушку полтора метра ростом, рыжеволосую, хорошенькую, энергичную, компетентную и всецело преданную волнующему делу кинопроизводства.

Студия Famous Players-Lasky в Ислингтоне просуществовала недолго. Англо-американское сотрудничество не заладилось.

Такие фильмы, как «Три живых привидения» (Three Live Ghosts) и «Бумеранг любви» (Love's Boomerang), не пользовались популярностью у английского зрителя, особенно по сравнению с настоящей американской продукцией таких студий, как Goldwyn Pictures и Universal Pictures из Голливуда. Альме пришлось покинуть студию в Ислингтоне, и в журнале Motion Picture News появилось объявление: «Альма Ревиль, сценарист, рассталась с Famous Lasky… и теперь свободна и готова рассмотреть предложения». Islington Studios стали сдавать в аренду, и Хичкок остался в ней мастером на все руки, но он мечтал о большем.

В 1923 г. Альме позвонили. «Мисс Ревиль? Это Альфред Хичкок. Меня назначили ассистентом режиссера в новом фильме. Не согласитесь ли вы занять должность монтажера для этой картины?»

Впоследствии он признался ей, что был очень застенчив с женщинами, но у его сдержанности имелась еще одна причина. Альма говорила, что «для британца немыслимо признать, что женщина занимает более высокую должность, чем он, и поэтому Хич ждал, пока его повысят, и только потом заговорил со мной».

В Ислингтоне Хичкок был занят по горло. Он написал литературный сценарий для комедии «Спокойной ночи, медсестра!» (Good Night Nurse!), которая так и не была снята; сохранилось только восемь страниц, исписанных каллиграфическим почерком. В конце 1922 г. он, по всей видимости, занял денег у своего дяди Джозефа, чтобы финансировать собственный фильм под названием «Миссис Пибоди» или «Номер 13». Это была драма, действие которой разворачивалось среди низов среднего класса Лондона, хорошо знакомых Хичкоку, в одном из бедных районов под названием Пибоди-Билдингс. Съемки прервались после того, как закончились две бобины пленки, – из-за отсутствия финансирования. В то время эта неудача должна была казаться катастрофой, но Хичкок сказал лишь, что получил «довольно полезный опыт», который научил его следить за финансированием производства фильма.

В начале 1923 г. знаменитый актер и менеджер Сеймур Хикс вместе с независимым режиссером начал снимать ремейк старой комедии «Всегда рассказывай своей жене» (Always Tell Your Wife). Когда режиссер заболел, Хикс стал искать в студии человека, который мог бы закончить работу; его внимание привлек пухлый молодой сотрудник, который, по словам Хикса, «очень хотел попробовать себя в режиссуре». Сохранилась только одна из двух бобин пленки, причем не очень хорошего качества. Как бы то ни было, летом Хичкок приступил к работе над фильмом, который

был хорошо принят публикой.

Группа независимых деятелей киноиндустрии нашла в Islington Studios идеальную съемочную площадку. Это были честолюбивый продюсер Майкл Бэлкон, режиссер Грэм Каттс, который уже снял три фильма и на том первом этапе развития кинематографа мог называться опытным, а также Виктор Сэвилл, выступавший в качестве сопродюсера Майкла Бэлкона. Самым влиятельным из этой тройки считался Бэлкон; впоследствии он стал главой Ealing Studios и «серым кардиналом» британской киноиндустрии. Впоследствии Хичкок объяснял одному из интервьюеров: «Мне разрешили экспериментировать. Этим я обязан одному человеку, Майклу Бэлкону… Именно он позволил мне следовать моим целлулоидным капризам».

Их сотрудничество началось с фильма «Женщина женщине» (Woman to Woman). Хичкок, как всегда, был полон энтузиазма и энергии. Вскоре стало ясно, что необходим сценарист; Хичкок вызвался помочь и показал трем киношникам образцы уже написанных им сценариев. Требовался также художник-постановщик. Разумеется, Хичкок умел и это. Он писал сценарий, рисовал карточки титров, а также создавал декорации и руководил изготовлением костюмов. Он говорил: «Я это сделаю». Его энергией и гибкостью восхищался даже такой профессионал, как Бэлкон. Но Хичкок мог проявлять и твердость: он строил декорации для сцены, затем кричал режиссеру: «Снимать нужно отсюда!» И еще он знал опытного монтажера. Именно такова была причина неожиданного телефонного звонка Альме Ревиль.

Фильм «Женщина женщине», режиссером которого был Грэм Каттс, рассказывал о танцовщице из «Мулен Руж», которая знакомится с английским солдатом; у них рождается ребенок, но солдат, контуженный на фронте, теряет память и женится снова. Эти коллизии – прекрасная возможность для демонстрации чувств и развития мелодрамы. Фильм вышел на экраны весной 1923 г. и с большим успехом демонстрировался в Германии, Англии и Соединенных Штатах. Газета Daily Express назвала его «лучшей американской картиной, снятой в Англии», – в те времена, по всей видимости, это считалось комплиментом. Альфред Хичкок, не указанный в титрах ассистент режиссера, доказал свою ценность. В том же году в журнале Motion Picture News появилась карикатура на него, подписанная А. Дж. Хичкок.

В следующем году Бэлкон и его компаньоны сделали следующий шаг и выкупили Islington Studios у компании Paramount, руководство которой, похоже, с радостью избавилось от неудачного проекта. В качестве ассистента режиссера Хичкок участвовал в съемках еще двух фильмов, «Белая тень» (The White

Shadow) и «Страстное приключение» (The Passionate Adventure), ныне забытых, но сыгравших важную роль в кинематографическом образовании Хичкока. Например, в «Страстном приключении» ему пришлось соорудить брошенный канал с домами на берегу. В последующие годы он всегда предпочитал снимать в павильоне, а не на местности.

Новые владельцы студии переименовали ее в Gainsborough Pictures и стремились увеличить свой капитал. В те годы одним из центров европейского кино считалась Германия, и поэтому нет ничего необычного в том, что Бэлкон заключил соглашение о совместном производстве с одной из влиятельных немецких кинокомпаний. Ранней осенью 1924 г. Хичкок вместе с Альмой и Грэмом Каттсом отправились в новую стеклянную студию Universum Film-Aktiengesellschaft (UFA) в Нойбабельсберге в окрестностях Берлина, где они могли наконец закончить работу над двумя англо-немецкими фильмами. В «Грехопадении ханжи» (The Prude's Fall) и «Мерзавце» (The Blackguard) в главной роли снималась высокооплачиваемая американская актриса Джейн Новак, а съемки проходили в нескольких экзотических уголках Европы.

Ни Хичкок, ни Альма не знали по-немецки ни слова и поначалу были вынуждены изъясняться с помощью жестов и технических терминов, но они справились. И выучили не только язык. Они познакомились с новой формой искусства. На соседней площадке немецкий режиссер Ф. В. Мурнау снимал «Последнего человека» (Der letzte Mann), немой фильм без субтитров и с единственной карточкой титров в конце. Это был триумф экспрессионистского кино. Мурнау проникся симпатией к молодому англичанину. Хичкок впоследствии вспоминал: «У Мурнау я научился, как рассказывать без слов». У Мурнау он также обучился технике подвижной камеры, которая перемещается вместе с персонажем. И еще одному приему. Если вам нужно показать особняк или собор, не нужно строить его макет. Достаточно показать мраморную колонну или массивную деревянную дверь – даже фрагмент двери. Воображение зрителя дорисует остальное. «Не важно, что вы видите на съемочной площадке, – объяснял ему Мурнау. – Важно только то, что вы видите на экране».

Мурнау создавал игру света и тени из темных луж, мерцающих в тусклом свете, из мрачной размытости уличных фонарей под дождем, из мокрых тротуаров с отблесками сияющих витрин. Без темноты нет света, а всякий материальный объект отбрасывает тень. А затем появлялось лицо, крупным планом, растерянное или испуганное. Свободная импровизация

«подвижной» камеры могла следовать за фигурой, которая брела среди нейтрального или враждебного окружения. Это были бесконечные коридоры, опасные лестничные пролеты, шумные ярмарки.

В этом отношении немецкое кино разбудило воображение Хичкока. Наш мир опасен и переменчив, наполнен смятением и страхом; он беспощаден и непредсказуем. Он вызывает тревогу и растерянность. И всегда ненадежен. Возможно, Хичкок воспринимал приемы немецкого экспрессионизма как урок киноискусства, но скорее всего работы Мурнау и других режиссеров затронули какие-то струны его души.

Ему также стало ясно, что в немецкой системе кинопроизводства самым главным элементом всегда был режиссер, а не актер, сценарист или оператор. Тот, кто стоит или сидит рядом с камерой и руководит съемками. Мурнау обращался со своими актерами как с куклами, которые должны лишь исполнять его указания. Именно Мурнау отвечал за бюджет и, что еще важнее, за монтаж. Хичкок усвоил эти уроки. На вопрос, кого он считает своими учителями, Хичкок отвечал: «Немцев! Немцев!»

Не все впечатления от поездки были приятными. Однажды немецкие руководители студии пригласили его и Каттса в ночной клуб в Берлине, где мужчины танцевали с мужчинами, а женщины с женщинами. Хичкоку по крайней мере такая обстановка была внове. Затем к двум англичанам подошли немецкие проститутки, и Хичкок несколько раз повторил: «Nein, nein». В вопросах секса он был не только наивен, но и невежествен. Хичкок терпеливо и тихо ухаживал за Альмой, но их отношения почти не выходили за рамки профессиональных. Они говорили о фильмах и, естественно, обсуждали картины, над которыми работали. В некоторых аспектах Альма разбиралась лучше Хичкока, и он всю жизнь прислушивался к ее мнению. Если она отвергала какую-то идею, он терял к ней интерес. Что касается секса, то он оставался на втором плане. Главными в их долгой совместной жизни были дружба и общие интересы.

В их рабочие обязанности также входила защита Грэма Каттса, женатого мужчины, который завел роман с капризной эстонской актрисой; Хичкок и Альма были вынуждены придумывать ему алиби, скрывать его местонахождение и тратить массу драгоценного времени на непредсказуемое поведение режиссера. Настроение не улучшало и понимание того факта, что Каттс не слишком хорош как режиссер. Хичкок старался вести себя как можно тактичнее, но иногда все же шепотом давал советы на съемочной площадке. В конечном итоге Каттс покинул студию вместе со своей любовницей и больше не вернулся.

Последние сцены «Мерзавца» пришлось снимать Хичкоку. Однажды Альма призналась, что «Каттс был неприятным человеком; он знал очень мало, так что мы в буквальном смысле тащили его». Сам Каттс ревновал к таланту и компетентности Хичкока; вне всякого сомнения, он чувствовал, что у него появляется соперник, и пытался унизить его. Хичкок, вечно охваченный тревогой, по всей видимости, внешне оставался невозмутимым.

И «Мерзавец», и «Грехопадение ханжи» провалились в прокате. В Нью-Йорке публика освистала «Грехопадение ханжи», а журнал Variety назвал его «киномусором». Каттс винил в неудаче всех, кроме самого себя, и заявил, что больше не может работать с этим «всезнающим сукиным сыном». Бэлкон учел его мнение и предложил Хичкоку снять фильм самостоятельно. Хичкок, явно удивленный таким предложением, с радостью согласился. «Хорошо, – якобы ответил он. – Когда начинаем?» Они приступили к работе в Мюнхене. Вместе с Альмой, которая стала его незаменимым помощником, его снова командировали в Германию на съемки еще одного совместного фильма.

Уроки немецкого кинематографа Хичкок усваивал не только в киностудиях. Вернувшись в Англию, они с Альмой присоединились к Лондонскому обществу кино, занимавшемуся прокатом иностранных фильмов, которые в противном случае остались бы незамеченными. Спонсором общества был Айвор Монтегю, поклонник Советской России, с энтузиазмом воспринявший фильмы Эйзенштейна и Пудовкина. Такие фильмы, как «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна и «Мать» Пудовкина, познакомили Хичкока с искусством монтажа, которое стало ключевым элементом его кинематографического стиля. «Чистое кино», как он выражался, сводится к «дополняющим друг друга фрагментам фильма, соединяющимся друг с другом так же, как ноты соединяются в мелодию». Режиссер в монтажной может задавать тональность и ритм, создавать настроение и образ, которые будут определять восприятие фильма. Актер больше не является главным проводником смысла; его лицом, его чувствами и мыслями теперь можно манипулировать при помощи резки и склейки кадров. Улыбка актера, затем ребенок – и он милый человек. Улыбка актера, затем обнаженная женщина – и он распутник. Для Хичкока эти уроки были поистине бесценными.

Среди тех, кто присутствовал на первых просмотрах, устраиваемых Лондонским обществом кино в воскресенье вечером в New Gallery на Риджент-стрит, были Огастес Джон, Роджер Фрай, Джон Мейнард Кейнс и американский художник-

график Э. Макнайт Кауфер; из профессионалов можно отметить Сидни Бернстайна, который впоследствии работал с Хичкоком над такими фильмами, как «Веревка» и «Под знаком Козерога» (Under Capricorn). В одном из интервью Монтегю сказал: «Мы считали, что за рубежом снято много интересных фильмов, которые могли бы обогатить идеями британский кинематограф, если их увидят… Так мы могли привлечь киноактеров, скульпторов, писателей, которые тогда презирали кино».

В то время русские и немецкие фильмы качеством превосходили английские картины, что должно было огорчать Хичкока и его коллег. Превосходство таких фильмов, как «Кабинет доктора Калигари» (Das Cabinet des Dr. Caligari) и «Судьба» (Schicksal) над «Пламенем страсти» (Flames of Passion) и «Слишком много мошенников» (Too Many Crooks) было очевидным. Английский кинематограф пребывал в плачевном состоянии, уступая американскому и европейскому; репутация его была настолько низка, что актеры и сценаристы шарахались от него, как от второсортной интермедии. Однако киноиндустрия отвергала призывы Лондонского общества кино прислушаться к критике.

Поэтому Хичкок и его единомышленники основали маленький Hate Club, в котором устраивались «вечеринки ненависти», где обсуждались последние английские фильмы, причем чаще всего вердикт был неутешительным. Айвор Монтегю вспоминал, что на одном из собраний клуба Хичкок выступил со своего рода заявлением о намерении. Он сказал, что фильм делается не для зрителей, «поскольку к тому времени, как зрители его увидят, его судьба уже не имеет значения». Режиссер снимает фильм для прессы и для критиков, поскольку только они делают его имя известным. Главное – это слава. Став знаменитым и признанным, режиссер получает свободу делать то, что хочет. Хичкок, заметил Монтегю, выступал в своей обычной манере, «сухо, саркастично, цинично и насмешливо», так чтобы никто не обиделся. Хичкок не разделял фильм как искусство и фильм как коммерцию, хотя большинство членов Лондонского общества кино не согласились бы с ним, а, будучи практичным человеком, предполагал, что искусство не обязательно отделять от коммерции. Этого принципа он придерживался на протяжении всей своей карьеры. Хичкок пристально следил за мировыми кинематографическими новинками, от яркого спектакля Сесила Б. Демилля до мелодрамы Д. У. Гриффита. В истинно английской манере он впитывал все и приспосабливал для себя. Карьера одного из самых прославленных режиссеров мира только начиналась.

3
Звук, пожалуйста

Весной 1925 г. Хичкок с Альмой отправились в Мюнхен на съемки нового совместного фильма, который запустил в производство Майкл Бэлкон. «Сад наслаждений» (The Pleasure Garden) стал режиссерским дебютом Хичкока. Фильм финансировался студией Emelka, которая находилась неподалеку от города; это было чисто коммерческое предприятие (в отличие от прежнего работодателя Хичкока, UFA), но у нас нет никаких оснований считать, что ему было неприятно такое сотрудничество.

Проблемы начались с самого начала – по большей части из-за скудного финансирования. Две голливудские звезды, Вирджиния Валли и Кармелита Герати, оказались очень требовательными, а недоразумения с таможней усугубились громоздким багажом; все это усиливало приступы тревоги и страха, характерные для Хичкока. Он также волновался, что придется давать указания ведущей актрисе, Валли («я очень боялся указывать ей», признавался он), и старался, чтобы Альма всегда была рядом. «Все нормально?» – спрашивал ее режиссер после каждого дубля. Вероятно, между ним и Валли все же установились дружеские отношения, потому что иногда ему приходилось занимать у нее деньги. Хичкок часто тратил все до последнего пфеннига.

Съемки закончили к концу августа. В фильме уже проступает характерный стиль Хичкока. В первых кадрах вереница танцовщиц спускается по винтовой лестнице на сцену, где предстает перед восхищенными и похотливыми взглядами пожилых мужчин, сидящих в первом ряду. Далее идет рассказ о непростой судьбе двух танцовщиц, снятый в стиле, который станет визитной карточкой Хичкока, – это сплав комедии и саспенса.

Здесь также впервые появляется другой аспект фильмов Хичкока – безразличие и жестокость мужчин в отношении женщин, усиленные предательством и попыткой убийства. Вуайеризм и насилие над женщинами стали непременными мотивами в творчестве режиссера. Но сквозь них прорывается комедия. В «Саде наслаждений» парочка кокни приносит с собой юмор простых людей, хорошо знакомый Хичкоку. Комические намеки на гомосексуальность, как мужскую, так и женскую, можно усмотреть в преувеличенной женственности костюмера, а также в секретарше, которая пожирает взглядом танцовщиц.

По меркам того времени это была искусная и изобретательная работа – в Англии многие считали такие ракурсы и технику монтажа экспериментальными или новаторскими. Бэлкон помчался в Германию, чтобы посмотреть законченный фильм, и картина ему понравилась. Продюсер сказал, что она «похожа на американскую», то есть более сложная и динамичная, чем английские. Реакция прессы на выход фильма тоже была благожелательной, а самого Хичкока называли «молодым человеком с задатками мастера». В первом же своем фильме он показал себя опытным режиссером.

Но в этом заслуга не только Хичкока. Рядом всегда была Альма, готовая поддержать и дать совет. Она была его второй парой глаз. Неоценимую помощь ему также оказал опытный сценарист Элиот Станнард, с которым Хичкока познакомила та же Альма. Станнард был известным и уважаемым профессионалом и уже написал несколько эссе о киноискусстве; этого оказалось вполне достаточно, чтобы расположить к нему Хичкока. В результате Станнард сочинил или адаптировал сценарии восьми или девяти фильмов, которые Хичкок снял с 1925 по 1929 г.; он уже разобрался в технике монтажа и в том, как создается тревожное ожидание, и, если можно так выразиться, возводил строительные леса, с помощью которых творил Хичкок. Любой режиссер стремится собрать «команду», с которой он мог бы работать. Оператор «Сада наслаждений», Гаэтано ди Вентимилья, снимал и следующие два его фильма. На протяжении всей карьеры Хичкок предпочитал окружать себя знакомыми лицами. Возможно, это было следствием его общей нервозности.

После успеха «Сада наслаждений» в ноябре 1925 г. «команда» вернулась на студию Emelka для съемок фильма «Горный орел» (The Mountain Eagle). От этой картины сохранились лишь несколько кадров мелодраматического характера и фотографии Хичкока и Альмы, которые наслаждались жизнью в заснеженных Эцтальских Альпах, выбранных в качестве места съемок. В горах у Хичкока случился сильнейший приступ тошноты, впоследствии диагностированный как разновидность «горного безумия»; кроме того, у него внезапно возникало неудержимое желание кричать, обращаясь к горам: «Я хочу с кем-нибудь поговорить по-английски!» По крайней мере, так рассказывали. Сам фильм признали неудачным, и журнал Kinematograph and Lantern Weekly назвал его «довольно беспорядочным и не слишком убедительным». Фильм быстро забыли, и до нас не дошло ни одной копии, чтобы подтвердить впечатление от нескольких сохранившихся кадров – Хичкок продолжал экспериментировать с немецкой техникой съемки.

Как бы то ни было, в одном отношении путешествие в горы было удачным. На обратном пути в Англию, в рождественский сочельник, на корабле, который попал в жестокий шторм, Хичкок сделал Альме предложение. Она лежала в своей каюте, страдая от морской болезни, когда к ней постучался Хичкок и просто спросил, согласна ли она выйти за него замуж. Их дочь, вне всякого сомнения слышавшая эту историю от родителей, писала: «Альме было так плохо, что она не могла поднять голову с подушки. Застонав, она кивнула и не сумела сдержать отрыжку». Этим дело и ограничилось. Отрыжка сказала все. Впоследствии Хичкок заявлял: «Я женился на ней, потому что она меня попросила», но это был еще один способ исключить любой намек на сексуальное влечение с его стороны.

Пока Хичкок работал в Германии, студия объявила о съемках нового фильма, режиссером которого должен был стать он. Фильм получил название «Жилец: история лондонского тумана» (The Lodger: A Story of the London Fog), и в его основу легла история Джека-потрошителя, серийного убийцы, орудовавшего на улицах Уайтчепела тридцать семь лет назад. Сценарий был написан по роману Мари Беллок Лаундес и пьесе «Кто он?», которую шестнадцатилетний Хичкок видел в одном из лондонских театров. Естественно, его привлекал подобный материал, и образ убийцы на мрачных улицах Лондона притягивал его словно магнит – незнакомец с натянутым на рот шарфом и маленькой черной сумочкой в руке, подкрадывавшийся к беззащитным женщинам.

В начале 1926 г. Элиот Станнард уже приступил к работе над сценарием, а Хичкок начал разбивать повествование на сотни небольших рисунков, предназначенных, по его собственным словам, «для точной группировки действий героев и размещения камеры». Эту технику, получившую название «раскадровки», Хичкок время от времени использовал на протяжении всей жизни; свои фильмы он рассматривал в визуальных терминах. Хичкок говорил честолюбивым кинооператорам, что они должны идти в художественные галереи и учиться у великих мастеров; они обязаны изучать Рембрандта и Вермеера, чтобы научиться использовать тени и отражение. В своей визуальной медитации о персонажах и объектах режиссер превращался в продолжение камеры: для него камера являлась центром любого фильма. Причем это была не экранизация театрального спектакля или инсценировка рассказа, а просто фильм. Свет был его музыкой, усиливавшейся от пиано до форте, и в этом процессе создавался уникальный смысловой ритм.

В феврале 1926 г. компания Gainsborough Pictures объявила, что главную роль в фильме «Жилец» будет исполнять Айвор Новелло, кумир заядлых театралок, вся предыдущая карьера которого в качестве композитора музыкальных комедий и звезды немого кино никак не соответствовала роли предполагаемого убийцы женщин. Разумеется, в самом конце все подозрения с него снимаются, но Хичкок был способен к компромиссу.

В марте режиссер приступил к съемкам, как он сам неоднократно повторял, «первого настоящего фильма Хичкока», сочетавшего викторианскую мелодраму и технику экспрессионизма. И он сам, и его оператор предпочитали чередование света и густой тени, неожиданные кадры и головокружительные лестницы. Сюжет фильма прост: в то время, когда в Лондоне происходит серия убийств, в доме Бантингов появляется загадочный незнакомец, желающий снять квартиру. Камера проводит нас по всему дому, словно в поисках привидения, но этим действием тщательно создается атмосфера тревожного ожидания. Один из первых кадров фильма – лицо кричащей женщины. Этот прием Хичкок будет использовать снова и снова как символ женской истерии и сексуальности. Лицо сменяет ночное лондонское небо, прорезанное неоновой вывеской «Сегодня: «Золотые кудряшки».

Новелло возникает из лондонского тумана словно призрак; газовые светильники в доме моргают и тускнеют, когда он переступает порог уютного жилища Бантингов. Нижняя часть лица незнакомца закрыта. Все эмоции выражают глаза. Современному зрителю покажется, что актер переигрывает, но в то время такая экспрессия считалась обычной. Его проводят в комнаты на третьем этаже, и лестница сразу же становится одним из лейтмотивов «Жильца»; ее можно рассматривать как образ духовной загадки, поднимающейся все выше и выше, но в то же время вызывающей страх падения. В одной из самых сложных с технической точки зрения сцен, которая длится не более десяти секунд, Хичкок делает потолок прозрачным, так что Бантинги могут видеть ноги расхаживающего по комнате жильца. Этот прием приводил в шок тогдашнего зрителя. В конце фильма жилец, которого принимают за Мстителя, бежит от разъяренной лондонской толпы и повисает на ограде, зацепившись наручниками за штырь. Хичкок всегда любил наручники.

Съемки заняли шесть недель, но Хичкок предчувствовал неприятности еще до первого дубля. В Gainsborough Pictures его недолюбливали, чему отчасти способствовал Грэм Каттс, который не мог простить своему бывшему помощнику такого успеха. У Каттса был союзник в лице главы дочерней прокатной компании,

К. М. Вульфа. Оба считали, что экспериментальные приемы Хичкока оттолкнут английскую публику. «Я не понимаю, что он снимает, – говорил Каттс одному из сотрудников студии. – Не могу разобраться, что к чему». Он предсказывал провал.

Ни Хичкок, ни Альма не присутствовали на официальном просмотре для Вульфа и других руководителей студии. Эти полтора часа они вместе бродили по улицам Лондона. Оба молились – перед тем как выйти замуж, Альма готовилась перейти в католичество. Их ждали неутешительные новости. Фильм «Жилец» признали неудачным – слишком «претенциозный» и «заумный». Его нужно отправить на полку. Похоже, карьера Хичкока должна была закончиться, едва начавшись.

На помощь Хичкоку пришел Майкл Бэлкон, стремившийся вернуть вложенные в фильм деньги. Он обратился к Айвору Монтегю, который зарабатывал на жизнь тем, что перемонтировал иностранные фильмы и переводил титры. Ему поручили привести фильм в более приемлемый вид. «Жилец» Монтегю понравился, и он хотел лишь укоротить некоторые сцены и уменьшить число интертитров, чтобы действие получилось более естественным. Хичкок, как всегда, проявил необыкновенную гибкость. Число интертитров сократилось с трехсот до восьмидесяти, но это был тот же фильм, сохранивший все свои важные элементы; сохранилась и концепция Хичкока.

Переделку закончили в июле, а в середине сентября состоялся показ для прессы и представителей кинобизнеса. Стало ясно, что изначальная уверенность Хичкока в успехе «Жильца» была обоснованной. Кинокритик из Daily Mail назвал фильм «блестящим», а журнал The Bioscope отозвался о нем как о «лучшем фильме за всю историю британского кино». Каттс и Вульф были посрамлены, Бэлкон доволен, а Хичкок радовался как ребенок. Журнал Picturegoer уже назвал его Альфредом Великим.

«Жилец» вышел в прокат в начале 1927 г. и имел большой успех у публики. Погруженный в тень город, атмосфера сомнений и напряженного ожидания вокруг предполагаемого убийцы, картины семейной жизни лондонцев – все это станет визитной карточкой Хичкока. Но здесь это впервые было представлено английской аудитории без черной метки «иностранного» фильма. Публика также оценила сексуальные намеки, уже вошедшие в арсенал кинематографических тем Хичкока.

Как бы то ни было, Хичкок не сразу пошел по вполне предсказуемому пути. Он решил, что хочет снимать фильмы, связанные с текущими событиями. В этот период Роберт Флаэрти

и Джон Грирсон начали экспериментировать с работами, по выражению самого Грирсона, «документального характера». Хичкок, следивший за всеми тенденциями в новом искусстве кино, задумался о фильме, рассказывающем о всеобщей забастовке прошлого года; режиссер хотел не просто проиллюстрировать газетный материал, а создать, как он объяснял впоследствии, «необыкновенно динамичное кино» с «драками между забастовщиками и студентами, пикетами и всей настоящей драмой ситуации». Его предложение было сразу же отвергнуто Британским бюро киноцензоров, не желавшим напоминать о недавнем социальном кризисе.

На протяжении всей карьеры Хичкок стремился попробовать себя в новых формах киноискусства – снять картины о саботаже на верфи, об аварии на руднике, о скандале в Сити, повествующие о жизни реальных людей. Но студии и цензоры не желали идти в этом направлении. Однако в первые годы своей работы Хичкок не переставал размышлять о своем искусстве. В открытом письме, опубликованном в газете Evening News в ноябре 1927 г., он прямо заявил, что «по-настоящему художественные кинокартины создаются одним человеком», подобно тому как симфония сочиняется одним композитором. С каждым новым успехом его амбиции росли.

Следует также отметить, что в «Жильце» Хичкок впервые появился в «эпизодической» роли; он изображал редактора новостей, сидящего спиной к камере, в эпизоде, который длился не более двух секунд. В то время Хичкок объяснял, что это была вынужденная мера из-за недостатка актеров, но его последующие появления в подобных ролях, доставлявшие ему явное удовольствие, свидетельствуют, что Хичкок лукавил. Он обозначал свое присутствие, давая понять зрителем, что отвечает за то, что они видят. Разумеется, публика не могла знать, кем он был в «Жильце». Этим удовольствием Хичкок не делился ни с кем.

2 декабря 1926 г. Хичкок и Альма поженились, обвенчавшись по католическому обряду в Бромптонской молельне в Южном Кенсингтоне. В свадебное путешествие молодожены отправились в Palace Hotel в Санкт-Морице; по возможности они всегда приезжали на этот курорт на годовщину свадьбы. Они прожили вместе до самой смерти Хичкока; Альма пережила его на два года. Однажды в журнальной статье Хичкок написал, что «она обладает уравновешенностью, живостью характера, никогда не хмурится и открывает рот только с благородной целью помочь». Ее жизнерадостность очень помогала мужу бороться с нервным страхом, о котором она прекрасно знала, и без ее поддержки Хичкок вряд ли добился бы таких успехов. У нее был, как она

сама выражалась, «язвительный» взгляд на фильмы, кинопроизводство и, конечно, на деятелей кино, но слышал все это только Хичкок. Альма безошибочно определяла шарлатанов и дилетантов, и он всегда следовал ее советам. Она присутствовала в звуковых студиях, в монтажных и на съемочных площадках; она первой смотрела оконченную картину и последней высказывала свое мнение. По свидетельству современников Альма действительно любила «командовать», но, как она сама говорила, никогда не была слишком амбициозной, а все надежды и чаяния связывала с работой мужа. Они напоминали скорее партнеров, чем мужа и жену, что соответствовало желанию обоих.

В некоторых отношениях это была странная пара. Обладавшая почти мальчишеской фигурой Альма любила носить брюки еще в те времена, когда они считались не очень приличными. Их дочь Патриция вспоминала, что отец заказывал для жены брючные костюмы в Лондоне, в фирме Austin Reed, специализировавшейся на мужской одежде. Хичкок называл ее «мадам», а иногда «герцогиня» – выражение нежности к жене или матери на жаргоне кокни. Он всегда утверждал, что в их браке нет секса – за одним исключением, когда была зачата Патриция. Хичкок говорил Трюффо, что выбрал воздержание, и это стало предметом шуток и каламбуров.

Близкая подруга семьи, Дороти Вегман, восхищалась «этим странным, маленьким женоподобным мужчиной и этой милой, миниатюрной, похожей на мальчика женщиной». «Женоподобный» предполагает склонность к манерности и изнеженности. Его жесты и позы были грациозны до аристократичности, походка стремительной и изящной – ничто в нем не напоминало тяжеловесную и безмятежную фигуру, которая представала перед публикой. Один из коллег и партнеров Хичкока, американский продюсер Дэвид О. Селзник, говорил его жене, что «он неплохой парень, лишенный искусственности, хотя и не тот человек, с которым ходят в поход».

Однажды Хичкок признался, что если бы не встретил Альму, то мог бы стать «педиком». Мы можем доверять этим словам, подтвержденным в письме к Джоан Кроуфорд, где он заметил, что «в очень редкие гомосексуальные моменты» начинал листать журнал Vogue. Хичкок говорил, что у актера должно быть две стороны, мужская и женская, чтобы он мог войти в любую роль; вне всякого сомнения, это относилось и к такому художнику, как сам Хичкок. Он легко и естественно работал с актерами-гомосексуалистами (например, Айвором Новелло). И конечно, почти во всех своих фильмах проявлял острый интерес к гомосексуальности; это стало почти лейтмотивом творчества

режиссера, и практически невозможно назвать главного героя его картины, в котором отсутствовал бы намек на бисексуальность.

До женитьбы Хичкок жил с овдовевшей матерью в Восточном Лондоне, а Альма – с родителями в Твикенхэме, теперь же они поселились в доме номер 153 по Кромвель-роуд, одной из больших, но ничем не примечательных улиц в западной части города. Супруги занимали два верхних этажа викторианского особняка, скромного и неприметного; чтобы добраться до своей двери, им приходилось преодолевать девяносто шесть ступенек, что помогало Хичкоку сохранять форму. Квартиру обставили в современном стиле с помощью фирмы Liberty's с Риджент-стрит. Она была удобной, даже уютной. Внизу, за домом, проходили рельсы метро, выныривавшие на поверхность из чрева Южного Кенсингтона, и, как рассказывал кинорежиссер Майкл Пауэлл, «приглушенный грохот проходящих поездов накатывал, словно волны на гальку пляжа в Сэндгейте». Супруги ели и работали за обеденным столом.

Именно здесь и были задуманы последние сцены фильма «По наклонной» (Downhill), который последовал за «Жильцом» и должен был собрать плоды популярности предыдущего. Главную роль в нем тоже играл Айвор Новелло, неизменно моложавый и свежий. Это драматический рассказ об ученике частной школы, ложно обвиненном в соблазнении официантки. Разумеется, звездой был Новелло. Переход от предполагаемого серийного убийцы к несправедливо ошельмованному школьнику выглядит слишком резким, но публика, влюбленная в своего кумира, так не считала.

Тем не менее у фильма «По наклонной» были свои достоинства. Театральный по форме, он стал успешным примером погружения в обман, жестокость и извращения. Интерьеры напоминают тюремные камеры, прорезанные полосами света, и, по мере того как Новелло начинает скатываться по наклонной, Хичкок передает ощущение опасного и нестабильного мира. Как и в «Жильце», главный герой – «не тот человек», бродящий по улицам ночного Лондона, расчерченным полосами неоновой рекламы. Этот пейзаж стал визитной карточкой Хичкока. Картины горячечного бреда молодого человека удивительно четкие, поскольку, как говорил Хичкок, «я пытался воплотить фантазии в реальность, в четкие материальные образы», тогда как сны обычно изображались наплывом. Эта было одним из проявлений его кинематографического интеллекта.

Когда стало известно, что в субботу после полуночи Хичкок будет снимать кино на станции метро «Мейда-Вейл», у входа собралась большая толпа. Новелло должны были снимать

спускающимся на эскалаторе – новый прием, явно намекающий на то, что жизнь героя катится по наклонной, передающий ощущение головокружения и общей неустойчивости. Потребовалось пять дублей и почти четыре часа, и в течение этого времени загримированный актер спускался на деревянном эскалаторе. Во время каждого дубля Хичкок держал камеру двадцать три секунды, а остальным режиссерам было выделено пять или шесть секунд. Сам он был одет во фрак с белым галстуком-бабочкой, поскольку пришел на съемки прямо из театра.

Еще один пример ярко характеризует так называемую героическую эру кинематографа. На одном из показов фильма «По наклонной» в лондонском кинотеатре в середине фильма зажегся свет, и зрители увидели на сцене Новелло в костюме главного героя, который к удовольствию удивленной публики разыграл следующие десять минут действия.

Скорость производства и потребность в новых фильмах была такова, что Хичкок начал следующий проект еще до окончания работы над фильмом «По наклонной». А когда заболел оператор следующего фильма, он с готовностью заменил его. «Легкое поведение» (Easy Virtue) – это рассказ о женщине, чья испорченная репутация настигает ее после того, как она выходит замуж за богатого и респектабельного молодого человека. Это старая история, но Хичкок снимает ее особым образом, как исследование чувства вины и вуайеризма. Она притягивает глаз, будь то глаз осуждающих героиню персонажей или кинозрителей. Съемки внутри помещения изобилуют зеркалами и отражениями, и образ камеры занимает центральное место. Фотокорреспондент газеты раскрывает прошлое главной героини. «Спускайте затвор, – говорит она фотографам в самой известной реплике фильма, – убивать уже нечего!»

Фильм «Легкое поведение» стал последним, который Хичкок снял для Gainsborough Pictures. Джон Максвелл уговорил его перейти на студию Elstree кинокомпании British International Pictures (BIP), которую основал сам Максвелл; он обещал лучшие условия для съемок, бóльшую свободу и, что не менее важно, большее жалованье. Хичкоку предлагали 13 000 фунтов в год, что в три раза больше, чем он получал; в середине 1927 г. он стал самым высокооплачиваемым режиссером в Англии. Вероятно, условия контракта устраивали Хичкока, поскольку в течение следующих пяти лет он снял десять фильмов, продюсером которых выступал Максвелл. Компания British International Pictures была в большей степени коммерческой и, возможно,

более профессиональной, чем Gainsborough, а сам Джон Максвелл, адвокат из Глазго, разбирался в кинобизнесе лучше любого бизнесмена. Тот факт, что Хичкок с удовольствием работал под его покровительством и извлекал из этого сотрудничества пользу, свидетельствует о его профессионализме.

Следующие два года почти полностью были посвящены переносу на экран театральных пьес, что гарантировало теплый прием английской публики. Однако первый фильм, снятый на студии Elstree, «Ринг» (The Ring), придумал сам Хичкок. Впервые в карьере он был представлен как «автор сценария и режиссер», но у нас есть основания предполагать, что в сочинении сценария участвовала и его жена. Впоследствии он говорил, что это его вторая «настоящая» картина, однако в свой тесный кружок Хичкок также принял нового оператора, Джека Фокса, который работал в киноиндустрии с 1913 г. Вместе они сняли еще одиннадцать фильмов, и кульминацией их сотрудничества стала картина «Леди исчезает» (The Lady Vanishes); характерный «взгляд» Хичкока, пристальный и отчужденный одновременно, – отчасти заслуга Фокса. Хичкок вытаскивал блокнот, рисовал передний план и перспективу для данной сцены и говорил: «Я хочу, чтобы вы использовали 50-миллиметровый объектив».

«Ринг» – это история двух боксеров, добивающихся руки одной и той же девушки. В самом названии заключена игра слов; «ring» – это и боксерский ринг, и обручальное кольцо, и намек на карусели ярмарки. Хичкок любил ярмарки. Кулачные бои – неотъемлемая часть ярмарочного веселья, как и череда карнавальных персонажей, появляющихся в последующих фильмах Хичкока. У него был типичный для кокни взгляд на мир как на смесь пантомимы и спектакля; его интересовали не нравственные переживания персонажей, а только обстановка и яркий образ. Такова была основа его визуального восприятия. Хичкок не воссоздавал реальный мир, неотличимый от того, который окружал кинематограф, а тщательно конструировал искусственный. В «Ринге» создана комедийная атмосфера, хотя и пронизанная ощущением тревоги и ожидания, в конструировании которого Хичкок стал настоящим мастером. Он поймал «бабочек в животе» и превратил их в искусство.

На съемках «Ринга» Хичкок был вездесущ. Его интересовал не сам бокс, а то, что он называл «мастерской» – подробности всего, что происходит вокруг матча. Режиссер экспериментировал с деталями, фокусировался на них. Для съемок была воссоздана ярмарка, и газетная статья свидетельствовала, что «режиссер, мистер Альфред Хичкок, пробирается сквозь толпу, отдавая указания оператору… одетый как хозяин аттракциона, в

традиционном сюртуке, с красным шелковым платком и в экстравагантной шелковой шляпе». Он управлял не только толпой на ярмарке, но и зрителями. Подобно уличному актеру Хичкок умел манипулировать вниманием и настроением публики. «Просто удивительно, – писал журналист, – как ему удается сохранять энергию и живость ума, поскольку он с начала года не покидает съемочную площадку, работая практически каждый день». Каждый новый фильм был для него исключительно важен – он хотел максимально использовать свое сотрудничество с BIP. Хичкок запомнил выражение, что ценность режиссера определяется его последней картиной.

Премьера «Ринга» осенью 1927 г. была успешной; публика аплодировала приемам монтажа, которым Хичкок научился у русских режиссеров. «Я никогда не слышал, чтобы монтажу устраивали овации, – признавался он, – но это случилось». Фильм стал настоящим откровением, и газета Daily Mail назвала его «величайшей картиной из всех, что были сняты в этой стране», а Daily News писала, что это «сокрушительный ответ тем, кто не верил в возможности британского кино». Журнал The Bioscope отмечал: «Если будущие английские фильмы лишь приблизятся по качеству к «Рингу», нам не придется сомневаться в успехе кинопроизводства в нашей стране». Таким образом, двадцативосьмилетний Хичкок был объявлен спасителем британского кино. Однако сборы от фильма оказались не слишком велики, что заставило Хичкока еще раз задуматься о взаимоотношениях искусства и коммерции. Где та точка, в которой они могут встретиться?

Когда «Ринг» вышел на экраны, Хичкок уехал в Девон, готовый начать работу над фильмом «Жена фермера» (The Farmer’s Wife). Это пасторальная комедия о попытках фермера найти супругу после смерти первой жены. Все потенциальные невесты, каждая из которых менее привлекательна, чем предыдущая, отвечают отказом. Контекст позволяет Хичкоку использовать богатую традицию британских характерных ролей, которой он всегда восхищался. В сущности, это была экранизация пьесы, но Хичкок, если можно так выразиться, раскрывает ее, вводя в действие камеру с ее плавными и едва различимыми движениями.

Впоследствии режиссер называл фильм «рутинной работой» и просто «съемками театрального спектакля с массой титров вместо диалогов», однако он был несправедлив к своему мастерству в молодом возрасте. С точки зрения изобразительного искусства это впечатляющая и даже красивая работа, где ландшафты Девона и Суррея становятся фоном для доброй

комедии. В то же время это не «говорящие головы» или фотографии с титрами. Фермерский дом построили в павильоне Elstree, чтобы обеспечить камере свободный доступ, так что она могла исследовать каждую комнату; это был эксперимент, когда прослеживался путь актрисы из гостиной в кухню, а затем наверх, в спальню, и Хичкок сомневался в успехе нового кинематографического приема. Но надежды оправдались. Для Хичкока был очень важен ритм фильма; в своем интервью он сказал, что «вчера мне потребовалось сделать пять дублей маленькой сцены в «Жене фермера», потому что актеры взяли слишком медленный темп, что не совпадало с настроением фильма». Результат получился впечатляющим, несмотря на недовольство Хичкока, и кто-то из критиков заметил, что «Альфреду Хичкоку было суждено перенести Англию на экран».

На вечеринку по случаю окончания съемок Хичкок пригласил всю труппу в ресторан в Уэст-Энде, но снял самый маленький зал. Сорок гостей втиснулись в помещение, предназначенное для двенадцати человек, а роли грубых и неуклюжих официантов играли нанятые актеры. Это был один из розыгрышей, которыми славился Хичкок. В другой раз он организовал ужин для актрисы Гертруды Лоуренс, где каждый пункт меню был пустым. В вечер премьеры сэр Джеральд Дюморье нашел в своей гримерке не цветы, а лошадь, присланную Хичкоком. Когда друзья уезжали за границу или на выходные, он заказывал самую массивную и неуклюжую мебель, которой заполнял их квартиры. Дома у него имелись подушки, издававшие звук испускаемых ветров, и Хичкок приносил их для почетных или официальных гостей. Он раскрашивал лицо спящей дочери как клоунскую маску.

Зачастую его мрачный юмор был направлен на актеров. Хичкок ухитрился напоить допьяна Монтгомери Клифта в конце съемок фильма «Я исповедуюсь» (I Confess), настойчиво предлагая ему выпить. Некоторые его шутки были унизительными для жертв. Он поспорил с реквизитором, что тот не сможет провести ночь в темной студии, прикованный к камере; реквизитор принял вызов, и Хичкок презентовал ему бутылку виски, которое должно было скрасить долгие ночные часы. В виски он добавил сильное слабительное, и последствия не заставили себя долго ждать. На съемках «Птиц», где главную роль играла Типпи Хедрен, он подарил ее дочери куколку с лицом Типпи, лежащую в гробу.

Альма однажды призналась, что «он постоянно разыгрывал людей, и я немного беспокоилась из-за этого». О психологии любителя розыгрышей сказано довольно много. Это и разновидность косвенной мести, и потребность во власти и контроле; кроме того, эта черта предполагает инстинктивное

презрение ко всему роду человеческому, примером чего могут служить не менее известные злые «проделки» Эдгара Аллана По. Такова была особенность Хичкока, и в конечном итоге он сделал из нее телевизионный сериал.

На первую годовщину свадьбы, в начале декабря 1927 г., Хичкоки вернулись в Palace Hotel в Санкт-Морице; они предпочитали знакомые места и знакомые лица. В конце года Хичкок выпустил карикатуру на самого себя в виде лобзика.

В Новый год Альма сообщила о своей беременности. «Я сделал это авторучкой» – таков самый известный комментарий Хичкока.

Примерно в это же время было объявлено о съемках следующего фильма с простым названием «Шампанское» (Champagne). Теперь новые английские фильмы признали желательными, и в конце 1927 г. парламент принял закон о кинематографе, призванный покончить с американской монополией на экранах английских кинотеатров: к 1935 г. пятая часть всех демонстрируемых фильмов должна была сниматься в Англии. В действительности эта пропорция была достигнута уже в 1932 г. Поговаривали даже об «английском Голливуде».

Фильм «Шампанское» не подходил на роль лидера в атаке на американское кино. В полном соответствии с названием это легкая и игривая история. Исполнительница главной роли, Бетти Балфур, изо всех сил старалась изображать легкомыслие, но Хичкок остался недоволен. Говоря с Майклом Пауэллом, молодым фотографом, который участвовал в съемках, он называл ее «бесстыдницей из пригородов». На роль дочери богатого человека, внезапно столкнувшегося с трудностями, ему была нужна другая, более изобретательная актриса. Хичкок также хотел показать более серьезную историю эксплуатации, но, как сам признавался впоследствии, «в конечно счете получилась сборная солянка, написанная в процессе съемок, и я считал ее ужасной». Бетти Балфур в роли «ветреной девицы» легкомысленно порхала на протяжении всего невероятного сюжета, но ей не удалось завоевать сердца зрителей. О фильме писали как о «шампанском, которое оставили под дождем на всю ночь». Сам Хичкок во время съемок пребывал не в лучшем настроении и, например, делал все возможное, чтобы помешать Пауэллу фотографировать Балфур.

Пауэлл, в свою очередь, оставил воспоминания о недовольном режиссере. «Он был самым толстым из всех молодых людей, которых мне приходилось видеть. У него было свежее, румяное лицо, свои темные волосы он зачесывал назад и носил

костюмы с жилетом, на котором висела цепочка от часов. На голове обычно мягкая шляпа. Он искоса наблюдал за мной своими поросячьими глазками, тонувшими в пухлых щеках. Но эти глаза ничего не пропускали».

Перед самым окончанием съемок «Шампанского» у Альмы начались роды. Но запаниковала не она, а ее муж. Не в силах справиться с волнением, Хичкок покинул квартиру и долго бродил по Лондону; по дороге, на Бонд-стрит, он купил золотой браслет с сапфирами, чтобы как-то компенсировать свое неуместное отсутствие. Их последующий разговор, по всей видимости, превратился в семейное предание, поскольку появился в воспоминаниях их дочери.

«– Но тебе вовсе не обязательно было уходить, – сказала ему Альма. – Я не так уж плохо себя чувствовала.

– Знаю, дорогая. Но подумай о моих страданиях. Я чуть не умер от беспокойства».

В своем воображении Хичкок переживал все муки роженицы. Впоследствии Альма говорила, что «он мог бы поменяться со мной местами».

Хичкоки уже решили – ради будущего ребенка и самих себя – купить дом за переделами Лондона, в Шамли-Грин, приблизительно в восьми километрах от Гилфорда, в графстве Суррей. В настоящее время район признан заповедной зоной, а в начале XX столетия это был типичный уголок сельской Англии, окруженный полями и холмами. Хичкоки купили большой дом тюдоровской эпохи с удобными, хотя и немного хаотичными, комнатами и большим садом; отреставрированный в 1930-х гг., он приобрел еще более внушительный вид. Увеличившаяся семья, как и положено, проводила рабочие дни недели в Лондоне, а выходные – в деревне. В Шамли-Грин Хичкок явно расслаблялся. Они наняли экономку, Мэри Кондон, которая отзывалась о своем хозяине как о «милейшем джентльмене и к тому же добром католике». Вероятно, соблюдение религиозных обрядов он считал своей обязанностью по отношению к дочери, а также к матери, которая регулярно навещала их.

Жизнь на Кромвель-роуд и в Шамли-Грин текла размеренно и упорядоченно; Альма вспоминала, что «наш дом должен был быть таким же дисциплинированным и аккуратным, как съемочная площадка фильма Хичкока». Каждая вещь лежала на своем месте, краны сияли, дерево было отполировано до блеска, а еда (готовила обычно Альма) всегда подавалась вовремя. За лужайками и клумбами в саду ухаживали наемные работники, почти невидимые. Хичкоки работали и в городе, и в деревне, иногда за обеденным столом в квартире на Кромвель-роуд,

иногда в саду в Шамли-Грин. Хичкок по-прежнему был полон энтузиазма и пребывал в хорошем настроении. На одной из вечеринок он разделся до пояса и нарисовал на своем животе лицо моряка, так что гости видели, как меняется выражение лица на картинке. Как минимум один раз он наряжался в костюм «леди Агаты» – на сохранившейся фотографии перед нами предстает достопочтенная дама средних лет.

В следующий раз Хичкок уехал из Лондона на побережье Корнуолла для съемок фильма «Человек с острова Мэн» (Manxman) по роману Холла Кейна с мелодраматическим сюжетом. Мыс Полперро играл роль острова Мэн в фильме о любовном треугольнике, теме, к которой Хичкок уже обращался в своих первых картинах. Фильм был гораздо серьезнее своего предшественника, «Шампанского», а бурное море и дикие скалы Корнуолла стали сценой для всепоглощающей страсти, вины и утраты – на сей раз без счастливого конца. В каком-то смысле это простая история, но превосходно снятая; ее простота и непосредственность необыкновенно убедительны, а фокусировка на выражении лица персонажа позволяет использовать все лучшее, что есть в немом кино. Отсутствие звуков и диалогов лишь усиливает этот эффект. Драма без слов как ничто другое способна пробудить страхи и фантазии зрителей. Впоследствии Хичкок называл фильм «очень банальной картиной», однако он ошибался. «Человек с острова Мэн» считается одним из лучших произведений английского немого кино.

И последним. Перемены уже носились в воздухе. Осенью 1927 г. «Певец джаза» (The Jazz Singer) продемонстрировал возможности синхронного звука, а в следующем году вышла первая разговорная картина, «Огни Нью-Йорка» (Lights of New York). Хичкок внимательно следил за новинками в искусстве кино и к концу 1928 г., после завершения съемок «Человека с острова Мэн», был готов воспользоваться преимуществами новшества. Эта перемена была не единственной: он отказался от сотрудничества с Элиотом Станнардом, автором сценариев его немых фильмов.

Хичкок согласился снимать «Шантаж» (Blackmail), увлекательный триллер. Хронология событий точно неизвестна, но, по всей видимости, он начал снимать немую версию фильма, а потом было решено выпустить и звуковою. Хичкок предвидел такое указание студии. Рональд Дим, ассистент оператора, участвовавший в съемках фильма, подтверждал, что «Хичкока привлекала идея звука». В отличие от Чарли Чаплина, который считал звук ударом по «чистому кино», Хичкок сразу же почувствовал его возможности. Режиссер планировал звуковую

версию еще во время работы над немым вариантом; он представлял диалог еще до того, как были произнесены первые слова. В статье для газеты News Chronicle Хичкок признавался: «Я снимал множество сцен, где звук можно было добавить позже, а также множество других сцен, которые отсутствовали в сценарии, со звуком. После того как их все собрали, получилась полностью озвученная картина». Первая часть осталась по преимуществу немой, но в остальной картине в полной мере используются возможности звуковых эффектов. Самые первые сцены, с арестом вора, сняты в старой традиции немой мелодрамы; оформив подозреваемого, два детектива идут по коридору Скотленд-Ярда. Потом начинают проступать их голоса, медленно и постепенно, – так зрителей вводят в мир звукового кино. Этот момент, вне всякого сомнения, был обескураживающим и волнующим.

Сначала Хичкоку требовалось проверить актеров. Сохранился короткий неотредактированный фрагмент фильма, запечатлевший его разговор с исполнительницей главной роли, чешской актрисой Анни Ондрой, и этот разговор дает представление о взаимоотношениях режиссера и исполнителей.

> **Хичкок**. А теперь, мисс Ондра, нам предстоит проверка звука. Разве вы не этого хотели? Подойдите сюда.
>
> **Ондра**. Я не знаю, что говорить. Я так волнуюсь!
>
> **Хичкок**. Вы были хорошей девочкой?
>
> **Ондра** (*смеясь*). О нет!
>
> **Хичкок**. Нет? Вы спали с мужчинами?
>
> **Ондра**. Нет!
>
> **Хичкок**. *Нет?*
>
> **Ондра**. О Хич, вы вгоняете меня в краску! (*Она хихикает.)*
>
> **Хичкок**. А теперь идите сюда, мисс Ондра, и стойте неподвижно – иначе не выйдет разговора девушки с солдатом.

Возможно, стоит прибавить, что Хичкок, по всей вероятности, точно знал, когда и с кем спала Анни Ондра. Он собирал все сплетни на сексуальные темы. Его привлекало все, что обычно скрывалось, что можно было назвать тайной жизнью людей, с которыми он сталкивался. Один из сценаристов, Артур Лорентс, заметил, что «он думал, что все делают нечто телесное и гадкое за каждой закрытой дверью, за исключением его самого». Толстый мальчик по-прежнему в одиночестве наблюдал за игрой других.

У фильма увлекательный сюжет. Продавщица из среды кокни убивает мужчину, который пытался ее изнасиловать, но ее

приятель, детектив, ухитряется повесить убийство на мелкого воришку; девушка все время мучается угрызениями совести и не в силах скрывать свою тайну, но признаться не успевает, поскольку во время преследования преступник падает с большой высоты и разбивается насмерть. Чувство вины девушки остается неразрешенным – так что это нельзя считать традиционным счастливым концом.

Со звуком возникли проблемы. Анни Ондра, игравшая продавщицу, говорила с сильным акцентом. В те дни о дубляже не могло быть и речи, и поэтому исполнительница главной роли лишь шевелила губами, а слова в микрофон произносила английская актриса. Звуковая аппаратура была чрезвычайно громоздкой, и киностудия превратилась в лабиринт кабин и боксов, кабелей и ламп. Саму камеру приходилось помещать в звуконепроницаемую кабину, чтобы заглушить ее жужжание, а актеры были вынуждены играть прямо перед низко висящими микрофонами. Новые лампы, не гудевшие и не трещавшие, создавали невыносимую жару. Режиссер, на голове у которого красовались наушники, буквально задыхался в крошечной кабинке.

Тем не менее Хичкок уже демонстрировал мастерское обращение со звуком. Один из первых таких эпизодов – сцена, в которой героиня в смятении возвращается в семейный магазин после убийства. Сосед, уже слышал новость об ужасном преступлении. «Что за жуткий способ убийства. *Ножом*! Я бы предпочел кирпич. *Нож* – никогда! *Нож* – ужасная вещь. *Нож* такой грубый и страшный». Звук искажается таким образом, что слово «нож» становится похожим на звук трубы, усиливая страх героини.

Не менее важна финальная сцена преследования, но лишь как триумф немого кино, доживавшего последние дни. Ошибочно подозреваемый в убийстве сбегает от детективов в читальный зал Британского музея, огромное помещение которого приобрело таинственный вид. В кульминационный момент беглец висит на тонкой веревке перед гигантской головой Рамсеса Великого, исполинским образом невозмутимости и бесстрастия перед лицом неминуемой гибели человека. Хичкок использовал этот эффект и в последующих фильмах, со статуей Свободы в «Диверсанте» (Saboteur) и с головами на горе Рашмор в картине «К северу через северо-запад» (North by Northwest). Образ также ассоциируется с невозмутимостью сфинкса, которую обычно напускал на себя Хичкок, скрывая постоянно преследовавшую его тревогу; возможно, это образ смерти.

«Шантаж» часто называют первым британским звуковым

фильмом, но эта честь должна принадлежать картине «Уликой была новая шпилька» (The Clue of the New Pin), о которой теперь практически забыли. Как бы то ни было, афиша «Шантажа» не отличалась скромностью. «Первый полнометражный звуковой фильм в Великобритании… Смотрите и слушайте родной язык таким, каким он должен быть – устным… Отложите все, чтобы услышать это!» Фильм – что, наверное, неизбежно – пользовался огромным успехом в Великобритании. Газета Daily Chronicle радовалась, что после гундосого американского произношения «английские голоса в «Шантаже»… подобны музыке».

По свидетельству To-day's Cinema, на публичном просмотре в кинотеатре Regal летом 1929 г. демонстрация «прерывалась взрывами аплодисментов», один из которых длился семь минут. Это был абсолютно новый способ восприятия мира, и когда он сопровождался блестящей передачей Хичкоком атмосферы Лондона – транспорт, улицы, реклама, интерьеры домов, чайные Lyons, темные закоулки, – возникал уникальный образ города. В интервью газете Evening News, данном по поводу выхода фильма на экраны, Хичкок заметил, что «он создал потребность в реализме, которая не нужна в обыкновенном театре». Успех имел и глубоко личный аспект. Как писала их дочь, «мои родители были на седьмом небе».

4
Я был серым

«Шантаж» не принес успеха на зарубежных рынках, а американские зрители заявляли, что не понимают английской речи. Поэтому прибыль от проката если и была, то весьма скромная. Студии Elstree требовался более надежный и долговечный продукт. Несмотря на растущую славу, Хичкок оставался наемным работником компании, обязанным заниматься тем, что выбрало руководство.

Летом 1929 г. он встретился с драматургом Шоном О'Кейси, чтобы обсудить экранизацию пьесы «Юнона и павлин» (Juno and the Paycock), которая уже пять лет не сходила со сцены и пользовалась большим успехом. Это будет первый звуковой фильм Хичкока, тщательно продуманный и последовательный, наполненный диалогами. Спектакль «Юнона и павлин» в исполнении актеров дублинского театра Abbey Theatre был насыщен характерной для О'Кейси смесью возвышенной декламации, пылкой молитвы и грубоватого гэльского юмора, в которой была своя музыка.

Хичкоки пришли к О'Кейси в его дом в Сент-Джонс-Вуд, чтобы обсудить этот и другие будущие проекты. Драматург вспоминал, что Хичкок «был тучным человеком с неуклюжей походкой, словно каждое движение давалось ему с трудом, как раздутому тюленю». Альма «сидела молча, но была исполнена внимания, замечая каждый жест, каждое слово». Вскоре О'Кейси понял, что окончательное решение принимает именно она. Альма вместе с мужем отвечала за сценарий; он не особенно отличался от театральной версии – только двумя или тремя сценами на природе, усиливающими правдоподобие.

Главным вопросом всегда оставался звук. В одной из сцен на новеньком фонографе проигрывалась пластинка, а голоса слушавших ее членов семьи смешивались со звуками похоронной процессии, которая, в свою очередь, прерывалась пулеметными очередями. Хичкоку пришлось импровизировать. Реквизитор, зажав нос, изображал «дребезжащий» звук фонографа, а актеры, которых снимала камера, подпевали; в другой части студии хор исполнял панихиду, а работники сцены стучали тростниковыми палочками по растянутой коже, имитируя звуки выстрелов. Перезапись была невозможна. Все это напоминало необычный концерт авангардной музыки.

В остальном Хичкок остался верен риторике и мелодраме

оригинала. Поскольку бóльшая часть актеров были из Abbey Theatre, режиссер опирался именно на них. В процессе съемок он погрузился в религиозный мир своего детства. Вот почему Хичкок относится к этой истории с уважением, граничащим с сентиментальностью. Для него немыслимо было иронизировать по поводу молитв, обращенных к Деве Марии. Это страстный рассказ о предательстве и мести времен гражданской войны в Ирландии, но в полукомическом, полупатетическом мире Бойлов, бедной семьи из Дублина с пьющим отцом и постоянно недовольной матерью. Возможно, руководство студии надеялось, что американские зрители поймут ирландскую речь лучше, чем английскую.

Успех фильма объяснялся скорее пьесой и игрой актеров, чем вкладом самого Хичкока. Джеймс Агейт из журнала Tatler писал, что, по его мнению, «это практически шедевр. Браво, мистер Хичкок», но сам режиссер признавался, что «ему было немного стыдно за хвалебные отзывы». Он не считал себя ответственным за качество фильма, но и не отрекался от него, как от других ранних работ. Хичкок вспомнил об ирландских корнях своих ближайших предков, а мотив набожности и молитвы вызывал отклик в его душе. Его спрашивали, не было ли ему скучно снимать этот фильм. «Нет, – отвечал он, – потому что персонажи такие интересные».

Успех «Юноны и павлина» определил характер следующих фильмов Хичкока. Теперь они с Альмой стали главными сценаристами четырех фильмов подряд, каждый из которых был экранизацией успешного романа или пьесы. Возможно, это было далеко от идеи «чистого кино», однако Хичкок прекрасно знал, что бизнес есть бизнес. Например, он снял несколько интермедий в мюзикле «Приглашает «Элстри» (Elstree Calling). В одном из интервью Хичкок признался, что «ему было совсем не интересно» – и это заметно.

Практически сразу же режиссер приступил к работе над фильмом «Убийство!» – как и предполагает название, детективным триллером. Впоследствии Хичкок пренебрежительно отзывался об этом жанре как основанном на элементах головоломки, а не на тревожном ожидании или страхе, однако он внес в него определенную долю остроумия и изобретательности. Ведущую актрису театра обвиняют в убийстве своей коллеги, но один из присяжных, известный актер сэр Джон Меньер, не согласен с вердиктом. Он должен найти настоящего убийцу.

Преступление совершается в театре или по меньшей мере в театральной среде, и Хичкок словно зажигает кольцо «встречного огня», чтобы удержать внутри своих персонажей. В мире

актерских подъездов и гримерок арка авансцены всегда рядом. К тому времени когда выясняется, что настоящий убийца – цирковой акробат-трансвестит, пытающийся скрыть, что он «человек смешанной расы» (мы с полным основанием можем расшифровать это как «гомосексуалист»), занавес уже готов упасть. Кроме того, в финальной сцене раскрывается, что вся рассказанная нам история – спектакль, разыгрываемый на сцене лондонского театра.

Что реально, а что нет? Неужели лицедейство неотъемлемая черта человека, а Лондон – просто огромная сцена, на которой мы все актеры? Кто знает? И есть ли разница? Хичкоку все равно. На одном уровне это просто развлечение, схожее с театром или цирком, где происходит действие фильма, но в некоторых сценах режиссер достигает вершин мастерства. Так, в начале фильма детектив-любитель размышляет, бреясь перед зеркалом, – это был первый пример внутреннего монолога в британском кино. Мысли героя сопровождаются музыкой из «Тристана и Изольды», которую передают по радио. Для записи этого эпизода Хичкок посчитал необходимым пригласить на съемочную площадку оркестр из тридцати человек, игра которого накладывалась на предварительно записанный голос актера. Чрезвычайно изобретательный прием, хотя в то время его сочли слишком заумным.

Осенью 1930 г., после окончания работы над фильмом «Убийство!», Хичкок приступил к экранизации еще одной пьесы. Он начал переговоры с Джоном Голсуорси, чья пьеса «Нечестная игра»[1] (The Skin Game) пользовалась успехом у публики десять лет назад. В ней описывается эпизод классовой борьбы, когда промышленник-парвеню хочет выкупить землю, прилегающую к поместью «потомственной денежной аристократии», как ее тогда называли. Перед началом съемок Хичкок объяснял актерам, какие жесты, слова и интонации от них требуются; здесь не было места импровизации, которую он допускал в фильме «Убийство!».

«Нечестная игра» – это действительно интригующий и захватывающий фильм. Особенно хороша сцена аукциона; камера перемещается по лицам персонажей, которые торгуются за спорный участок земли, демонстрируя техническое мастерство, которое было одним из главных инструментов Хичкока. Съемки заняли три месяца, и фильм, вышедший в январе 1931 г., имел успех как у критиков, так и у публики. Хичкок по-прежнему был wunderkind британского кино.

После «Нечестной игры» Хичкоки отправились в круиз. С тех пор как в школьные годы он отмечал на карте путь судов через

Атлантику, Хичкок лелеял мечту о путешествии без сложностей и неудобств – скорее по суше, чем по морю. Они отправились к побережью Западной Африки, затем в Вест-Индию и вернулись в Англию через Гамбию, но вполне возможно, Хичкок был «слишком кокни», чтобы обращать внимание на зарубежные достопримечательности. Он говорил: главный урок, вынесенный им из круиза, состоит в том, что пассажиры «начинают ненавидеть друг друга, пробыв какое-то время в замкнутом пространстве на борту корабля».

Если путешествие и не расширило его кругозор, то подстегнуло воображение. По всей видимости, именно во время круиза Хичкок задумал свой следующий фильм. «Богатые и странные» (Rich and Strange) – это рассказ об опасных приключениях супругов Хилл, принадлежащих к лондонскому среднему классу. Для них путешествие оборачивается неприятностями. Фильм можно рассматривать как фантастическое изображение круиза самого Хичкока, но выполненное совсем в другом ключе. Получившие неожиданное наследство супруги, соблазнившись удовольствиями Востока, покидают скучный Лондон. Во время путешествия они ссорятся, а примирение наступает только после череды опасностей и угроз, которые сваливаются на них неизвестно откуда.

У них заканчиваются деньги, и они вынуждены путешествовать на второразрядном лайнере; судно тонет, и их подбирает китайский экипаж пиратской джонки. Потом они съедают рагу из кошки, обнаружив это после того как натыкаются на растянутую для просушки шкурку животного. Супруги попадают в фантастический мир, полный опасностей, которые стали воплощением всех их страхов. Муж неловок, раздражителен и обидчив, у жены характер более мягкий, по крайней мере не такой вспыльчивый. Ассоциации с самими Хичкоками вполне допустимы, но скорее всего неуместны. Суровые испытания не делают Хиллов мудрее, и, вернувшись в свой лондонский пригород, они снова начинают браниться друг с другом. Все возвращается на круги своя.

Бóльшая часть фильма немая и снята второй съемочной группой в экзотических местах, куда невозможно было привезти громоздкую звуковую аппаратуру. Как бы то ни было, цель режиссера не совсем понятна. Как выяснилось, никакой цели и не существовало. Фильм можно отнести к категории комической мелодрамы, хотя он и не особенно смешной. В конце на экране появляется сам Хичкок (этот фрагмент не вошел в окончательный вариант), с которым незадачливая пара беседует о круизе. «Нет, – говорит Хичкок, – не думаю, что из этого выйдет фильм».

Вероятно, эпизод был вырезан из-за того, что в нем утверждается очевидное. Ветеран киноиндустрии Джон Грирсон писал, что «в попытке освоить новый материал Хичкок обнаружил себя за пределами своего опыта и воображения… его ум не способен оценить те чудеса света, которые он пытается использовать». В сущности, Грирсон обвинял Хичкока в ограниченности. Сам режиссер защищал фильм, утверждая, что он «полон идей… Мне этот фильм нравился. Он должен был иметь больший успех». Английский зритель не согласился с ним. В любом случае отношения Хичкока с компанией British International Pictures постепенно портились.

Хичкок принял меры предосторожности и сам организовал себе рекламу. Он не мог надеяться на BIP – и не надеялся. Он основал собственную компанию, Hitchcock Baker Productions Limited, единственная задача которой заключалась в том, чтобы постоянно напоминать публике о Хичкоке и его достижениях, другими словами, пошел по бесконечному пути саморекламы. Хичкок уже объяснил Айвору Монтегю и другим членам Hate Club значение критики и прессы в целом для создания продаваемого «имени». Теперь он решил делать это профессионально. В его желании представить себя зрителю было самоуважение, а не только тщеславие. Например, Хичкок понимал, что его излишний вес можно использовать для создания благоприятного имиджа, и поэтому давал интервью журналистам, надев пижаму или халат, которые делали его еще массивнее. Подобные приемы он применял на протяжении всей своей карьеры. Хичкок также размышлял о финансовых возможностях, которые открывало его положение, и нанял бухгалтера для управления своими доходами и инвестициями.

Еще во время монтажа «Богатых и странных» Хичкоку поступило предложение снять для студии Elstree так называемый «квотный» фильм, поспешно выпускаемый с целью заполнить квоту, установленную законом 1927 г. для английских фильмов. Предложенная картина, «Номер семнадцать» (Number Seventeen), пришлась ему не по вкусу. Сумбурный рассказ о похитителях бриллиантов, загадочных детективах и висящих телах балансирует на грани непостижимого. Хичкок не мог воспринимать это всерьез и сделал так, чтобы никто и не отнесся к этому серьезно. Фильм стал пародией на приключенческий триллер, разыгранный в заброшенном доме, в котором вполне могли бы водиться привидения. Зловещие интерьеры становятся ареной для самых дешевых трюков с неожиданными тенями, запертыми комнатами, исчезающими трупами и звуком шагов в отсутствие самих ног. «Как в кино, правда?» – спрашивает один из

персонажей. «На мой вкус, это перебор», – отвечает другой.

Хичкок явно играл со зрителями, а возможно, и с работодателями. Почти во всех его фильмах есть эпизоды, когда демонстрируется кинематографическая иллюзия и публика понимает, что, по собственным словам Хичкока, «это только кино». Именно эта посылка легла в основу фильма «Номер семнадцать». Кульминационная сцена погони, например, снята с использованием игрушечных моделей автомобилей и поездов, что усиливает атмосферу фарса. Впоследствии Хичкок признавался, что вся затея обернулась «катастрофой», но винить он мог только себя.

Следующая попытка сотрудничества с BIP стала последней. Летом 1932 г. газета The Times сообщила, что Хичкок «недавно был назначен British International Pictures руководить всей их продукцией на студии Elstree». Не очень понятно, что имелось в виду под термином «руководить», не считая того, что он выступал в роли продюсера, а не режиссера следующего «квотного» фильма под названием «Леди лорда Кэмбера» (Lord Camber's Ladies). Сам Хичкок отзывался о нем так: «…Ядовитая вещь. Я назначил режиссером Бенна Леви». Среди блестящего актерского состава были такие звезды, как Джеральд Дюморье и Гертруда Лоуренс, но фильм запомнился лишь розыгрышами ведущих актеров, подстроенными Хичкоком. Дочь Дюморье, Дафна, вспоминает, что «буквально ни секунды не обходилось без судьбоносной телеграммы, какой-нибудь поддельной записки или телефонного звонка, пока объекты розыгрышей не доходили до полного изнеможения». Возможно, так Хичкок выражал свое презрение к BIP. Вскоре после этого контракт с кинокомпанией был расторгнут.

Он уже мечтал об Америке. Хичкок чувствовал, что не успевает за развитием кинематографа. Англия слишком изолированна. Лишь немногие зрители здесь способны оценить советское и немецкое кино. Хичкок также был убежден в техническом превосходстве американских фильмов, с их бóльшими ресурсами и лучшим пониманием цели. В газетной статье он жаловался, что «один из главных недостатков британской киноиндустрии состоит в нехватке людей, чувствующих кино, – тех, кто может мыслить образами». Поэтому его устремления были направлены по ту сторону Атлантики. Он разрешил американскому агентству предложить себя разным студиям, но время оказалось неподходящим, голливудская киноиндустрия переживала резкий спад.

Как бы то ни было, Хичкок хотел начать все заново под эгидой новой кинокомпании. Он принял предложение

антрепренера и независимого продюсера Тома Ватсона снять «Венские вальсы» (Waltzes from Vienna), обыкновенную музыкальную комедию о профессиональных взаимоотношениях Штрауса-старшего и Штрауса-младшего. Просто изысканный фон для вальса «Голубой Дунай». Не очень понятно, почему Хичкок согласился. Возможно, ему были нужны деньги; возможно, он хотел чем-то занять себя после расставания со студией Elstree. Этот фильм оказался довольно успешным даже для мюзикла, и Хичкок приложил некоторые усилия, чтобы связать песни с повествованием.

Но Хичкок не был удовлетворен работой и свое разочарование вымещал на ведущих актерах. Джесси Мэтьюз, исполнявшая главную роль в фильме, жаловалась, что «тогда он был всего лишь высокомерным молодым человеком, не разбиравшимся в мюзиклах. Я раздражалась, когда он пытался заставить меня принять жеманный опереточный стиль. Он в этом ничего не понимал и демонстрировал, что осознает это, командуя мною… Я считала фильм совершенно ужасным». Актриса также говорила, что Хичкок «безжалостно высмеивал» ее, называя «королевой квоты», и что она «постоянно боялась какого-нибудь отвратительного розыгрыша». Лучше всего выразил свои ощущения сам Хичкок, когда заявил прямо на съемочной площадке: «Я ненавижу такие вещи. Мелодрама – единственное, что я могу делать».

Фильм снимался на студии Gaumont British на Лайм-Гроув в Шепердс-Буш, главой которой теперь был Майкл Бэлкон. Вместе с Хичкоком он работал на Islington Studios, и этот период Хичкок вспоминал все с бóльшим удовольствием. В конце концов, именно Бэлкон впервые предложил ему режиссировать фильм. Возможно, именно поэтому Хичкок согласился снимать «Венские вальсы». Теперь Бэлкон снова спасал его карьеру. Они обсуждали возможные будущие проекты, и Хичкок заметил, что он время от времени возвращается к сценарию о Бульдоге Драммонде, авантюристе, которого можно рассматривать как Джеймса Бонда 1920-х и 1930-х гг. Бэлкон отреагировал с энтузиазмом. Так оформилось их сотрудничество, продолжавшееся следующие четыре года.

Еще одним членом их команды был драматург Чарльз Беннет. Именно он написал сценарий для «Шантажа», а впоследствии и сценарий под названием «Ребенок Бульдога Драммонда» (Bulldog Drummond’s Baby); именно о нем упоминал Хичкок в разговоре с Бэлконом. Момент был подходящим. Беннет также расстался с BIP и искал себе новую студию. Хичкок и Беннет приступили к делу под ненавязчивым руководством Бэлкона.

Беннет вспоминал: «…Мы с Хичкоком обычно шли в местный паб неподалеку от студии и почти всю вторую половину дня проводили за разговорами. Иногда разговор почти не касался фильма, над которым мы трудились». Так предпочитал работать Хичкок, позволяя образам и идеям возникать самим по себе, а не выжимать их из себя в кабинете. «Хичкок обращался ко мне как к своему толкователю и считал меня лучшим. Для диалогов он пригласит кого-то еще, но никто не сумеет изложить сюжет так, как я», – отмечал Беннет. Хичкоку всегда требовался сильный сюжет, к которому он мог привязать свои идеи. Похоже, отдельные сцены и образы уже существовали у него в голове, однако режиссер понятия не имел, как соединить их в живое целое. Именно в этом был силен Беннет.

Хичкок представлял два места действия для нового фильма. Одно из них – угрюмое безлюдье Альп, а другое – темная толчея лондонских улиц. Он был поэтом кинематографического образа. В какой-то момент Хичкок предложил своему сценаристу «бросить этого Драммонда». Результатом нового сценария стал «Человек, который слишком много знал» (The Man Who Knew Too Much). Хичкок и Беннет ходили по улицам и ездили на автобусе в поисках мест для съемок; Хичкоку особенно нравились окрестности Альберт-Холла.

В конечном счете Беннет написал сценарии к четырем фильмам Хичкока, а Бэлкон стал их продюсером. Оба они внесли огромный вклад в первый период великих английских триллеров Хичкока, хотя и не получили – особенно Беннет – должного признания своего тесного сотрудничества с режиссером. В сплоченный коллектив также входили оператор Бернард Ноулз, художники-постановщики Отто Вендорф и Альберт Джиллон, а также редактор-монтажер Чарльз Френд. Всем этим почти забытым людям принадлежит важная роль в появлении «легких триллеров», или «секстета триллеров», сочетавших комедию и саспенс и спасших репутацию Хичкока в начале 1930-х гг.

Чарльз Беннет и Хичкоки приступили к окончательной проработке сценария на Кромвель-роуд. Что знал Хичкок о Швейцарии, где начинается действие фильма? «У них есть молочный шоколад, – сказал он. – У них есть Альпы, у них есть деревенские танцы и у них есть озера. Все эти национальные ингредиенты вплетены в фильм». Сцены в его голове рождались раньше, чем он понимал, как их использовать. Потребовались и более мрачные элементы. Обычные люди, которых окружает знакомая обстановка, внезапно погружаются в «мир хаоса», где никто не может чувствовать себя в безопасности. Это и есть источник страха и тревожного ожидания. В первый день съемок,

29 мая 1934 г., Хичкок пришел на съемочную площадку и положил на стол законченный сценарий, объявив: «Начинаем следующий фильм!»

В Лондон уже приехал Петер Лорре, который должен был играть одну из главных ролей; он только что имел громадный успех в роли детоубийцы в фильме Фрица Ланга «М» (М). Хичкоку нравилось в Лорре сочетание угрозы, сарказма и благопристойности. Лорре вспоминал: «…Из английских слов я знал только «да» и «нет», и я не мог сказать «нет», поскольку потребовалось бы объяснить почему. Сидни [Бернстайн] просветил меня, что Хичкок любит рассказывать истории, и поэтому я не сводил с него глаз и, когда мне казалось, что история подходит к концу и наступает кульминационный момент, разражался хохотом. У него каким-то образом сложилось впечатление, что я знаю английский, и я получил роль».

Интуиция не подвела Хичкока, и завораживающая манера Лорре – как у змеи, гипнотизирующей жертву, – стала визитной карточкой «Человека, который слишком много знал», а афиша с лицом Лорре – самой известной его рекламой. Актер играл главаря банды убийц, которые намеревались устранить руководителя иностранного государства, но их тайну случайно узнала обычная супружеская пара из Англии, отправившаяся в отпуск в Альпы. Персонаж Лорре вместе со своими сообщниками похищает дочь англичан – то, что в предыдущем фильме Лорре играл роль детоубийцы, лишь усиливает напряжение. Начинается погоня за дочерью, приводящая главных героев в храм солнцепоклонников, в кабинет зубного врача в Ист-Энде, в Альберт-холл, а заканчивается все осадой на темных улицах лондонского района Уоппинг.

Двадцать два года спустя Хичкок снял новую версию этого фильма с Дорис Дэй и Джеймсом Стюартом, причем разница между этими двумя версиями гораздо интереснее, чем их сходство. Американский фильм более совершенен с технической точки зрения и тщательнее проработан, тогда как английский – более забавен, быстр и легок.

Хичкок снял триллер, который придумал сам и который оказал глубокое влияние на характер всех его следующих фильмов. Он никогда не расставался с мыслью о том, что цивилизация тонка, как корка льда, а под ней таятся мрачные глубины. Другая постоянная тема его фильмов – мысль о том, что обычная жизнь полна неожиданностей и угроз. То же самое относится к сплаву страха и комедии, опасности и пантомимы, максимально приглушенного реализма и выдуманной театральности. Это взгляд кокни, выразителями которого были

Диккенс и Чаплин. Впервые Хичкок обратился к нему в таких фильмах, как «По наклонной» и «Богатые и странные», но теперь этот взгляд раскрылся в полной мере. Кроме того, его можно истолковать как католическое видение с его скорее эмоциональным и подсознательным, чем рациональным и интеллектуальным воздействием. Хичкок не хотел, чтобы зрители думали. Он возбуждал их, дразнил и волновал с помощью невыносимого саспенса. Миром правят невидимые законы. Люди отданы на милость обезличенным силам. Это все, что вы знаете и что вам нужно знать.

Еще один прием, использованный в фильме «Человек, который слишком много знал», – так называемый «макгаффин»; его можно описать как абсурдный пункт, который связывает все невероятное и неправдоподобное. Это, если можно так выразиться, отвлекающий маневр, событие, которое запускает сюжет и определяет действия героев – такие, как попытка убийства руководителя иностранного государства, – но само остается неинтересным для публики. Просто предлог для всего, что происходит на экране.

Бэлкон был в Соединенных Штатах, и в его отсутствие руководители Gaumont British и прокатчики осторожничали, опасаясь хвалить фильм. Ничего подобного они раньше не видели, и их коллективная подозрительность едва не отправила картину на полку. Но Бэлкон вернулся на студию как раз вовремя и убедил сомневающихся, предложив выгодное финансовое соглашение. Фильм вышел на экраны в декабре 1934 г. и, к немалому удивлению всех за исключением, вероятно, самого режиссера, имел огромный успех. Обозреватель Daily Express писал: «Хичкок снова запрыгивает в первый ряд британских режиссеров». Хичкок согласился с этой точкой зрения, однажды заметив: «Думаю, что настоящим началом моей карьеры был «Человек, который слишком много знал». Впоследствии он также сказал, что популярность фильма «восстановила мой творческий престиж». В начале 1935 г. Хичкок получил золотую медаль Института кинолюбителей за лучший английский фильм последних двенадцати месяцев.

Так родился «хичкоковский триллер». Хичкок просто не мог по-другому, и иногда это пугало его. Однажды он сказал, что, если бы снимал «Золушку», из золоченой кареты вываливался бы труп. В любом случае Хичкок сам выбрал этот жанр, который стал основой его успеха, и сразу же приступил к работе над триллером Джона Бакена «Тридцать девять ступеней» (The Thirty-Nine Steps). Над сценарием он снова работал вместе с Чарльзом Беннетом;

половина страницы превратилась в семьдесят листов подробного описания фильма сцена за сценой. Потом Хичкок добавлял рисунки, или раскадровку, в помощь оператору и художникам-декораторам. Диалоги появились позже, и для этой цели привлекались другие сценаристы. Хичкок и Бакен были во многом похожи. Оба они смотрели на триллер как на волшебную сказку, соединяя атмосферу фантазии и исполнения желаний с серьезным рассказом о добре и зле. Хичкок вспоминал, что, после того как подростком читал «Тридцать девять ступеней», вновь испытал «страх перед полицейским». Он также говорил: «Что меня привлекало в романе Бакена, так это недосказанность драматически сильно заряженных идей».

Хичкок хотел использовать сильные стороны своего предыдущего фильма, в быстром темпе чередуя юмор и саспенс и обрисовывая картину опасностей мира, в котором нарушился порядок. Сцены следуют одна за другой, кульминация сменяется кульминацией. Ни у персонажей, ни у зрителей не остается времени и возможности, чтобы перевести дух. Как сказал сам Хичкок в одном из интервью, «вы используете одну идею за другой и выбрасываете все, что мешает набрать темп». Логика и правдоподобие не принимаются во внимание. Зритель пришел не на документальный фильм. Главный герой, Ричард Хэнни, случайно оказывается замешан в убийстве странной женщины и краже государственных тайн группой иностранных шпионов. Ему нужно снять с себя подозрение в убийстве и помешать шпионам. Действие переносится из Лондона на север, причем убийство предается забвению, затем с моста через залив Ферт-оф-Форт в фермерский дом, из поместья руководителя шпионской организации в городок, где Хэнни пытается скрыться от преследователей, дважды меняя личность; его приковывают наручниками к Памеле, случайной попутчице, но им удается сбежать через болото и найти заброшенный дом. А потом они возвращаются в Лондон, где тайное становится явным.

Возможно, на бумаге это выглядит громоздко, но на экране зритель видит захватывающую погоню, быструю смену обстановки. Если бы для фильма требовался композитор, то лучше всего подошел бы Моцарт с его приподнятым настроением и виртуозным техническим мастерством. «Переключения» следуют друг за другом с такой скоростью, что зритель чувствует только панику и волнение. За невинным человеком охотятся и хотят убить. Это все, что нужно знать публике. Хичкок воспользовался техникой переключения на второго персонажа, в то время как первый продолжает говорить; он объяснял, что это «один из приемов, который позволяет звуковому фильму

рассказывать историю быстрее, чем это может сделать немой». Начавшись, повествование уже не останавливается ни на секунду. Это и есть музыка Альфреда Хичкока.

В то же время он всегда говорил, что зритель должен смотреть его фильмы как минимум дважды просто потому, что в первый раз они тонут в бредовом нагромождении образов и сцен, сюрпризов и катастроф. Хичкок хотел, чтобы публика внимательно наблюдала за тем, что проецируется на экран. Например, если просмотр замедлить, то одна сцена будет плавно переходить в другую и зрители увидят мастерство съемок и будут следить за тем, чем заполнен каждый кадр. Съемка с верхней точки передает ощущение рока или проклятия, быстрый монтаж предполагает субъективную точку зрения, туннель сигнализирует о тревоге и панике, камера становится составляющей экранного действия и помогает или мешает актерам, которые сами пытаются выразить то, что заключено в фильме Хичкока.

«39 ступеней» (Хичкок намеренно использовал цифры, возможно, чтобы фильм не путали с романом) начинается и заканчивается в одном и том же лондонском мюзик-холле, вычурном и одновременно убогом, как и все, написанное Сикертом, и на протяжении всего действия режиссер не отступает от трагикомического тона и использует череду эстрадных номеров для развлечения зрителей. Ведущий в этом танце – сам Хэнни, который попал в ловушку и должен из нее выбраться. Поэтому он меняет несколько ролей, по очереди перевоплощаясь в молочника, члена Армии спасения, профессионального политика, убийцу и верного мужа. В пятой главе романа Хэнни вспоминает такую фразу: «Чтобы войти в роль, надо совершенно забыть все помимо нее и вообразить, что вы на самом деле тот персонаж, которого играете». У Хичкока была привычка читать вслух своим актерам. Возможно, он прочел и этот пассаж.

Роберт Донат и Мадлен Кэрролл, исполнители двух главных ролей, были известными киноактерами, но Хичкок меньше всего интересовался известностью или славой актеров. В первый же день съемок он сковал их наручниками – один из самых интимных союзов, с легким намеком на секс и боль. А потом сделал вид, что потерял ключ. Это был один из его розыгрышей. Ходили слухи, что актеры были прикованы друг к другу несколько часов, но это явное преувеличение, поскольку Хичкок никогда бы не позволил надолго задерживать съемки. Скорее всего, это продолжалось несколько минут – достаточно для того, чтобы Донат и Кэрролл привыкли друг к другу. В другом эпизоде Роберт Донат и Пегги Эшкрофт вдруг захихикали и никак не могли остановиться. Хичкок подошел к краю сцены и кулаком

разбил лампу. Актеры взяли себя в руки и сыграли требуемую сцену.

Когда Хичкока спросили, хотелось бы ему снять фильм о катастрофе «Титаника», он ответил: «О, да я уже имел дело с айсбергами. Не забывайте, что я снимал Мадлен Кэрролл». Похоже, он был полон решимости сокрушить или, по крайней мере, нарушить ее неизменную невозмутимость. Свидетельством тому может служить эпизод с наручниками. Хичкок также объяснял Донату, что тот должен по-настоящему тащить свою партнершу через терновник, вереск и камни вересковой пустоши, где проходили съемки. Отец Кэрролл служил профессором в Бирмингемском университете, выпускницей которого была сама актриса, и Хичкок мог потребовать «позвать эту бирмингемскую девку». Он хотел убедиться, что актриса вжилась в роль. «Ничто не доставляет мне такого удовольствия, – говорил он, – чем сбивать аристократическую спесь». Но Кэрролл стойко переносила все это и по мере развития сюжета полнее раскрывала свои возможности.

Фильм «39 ступеней» вышел на экраны в июне 1935 г. и сразу же завоевал огромный успех. Видимо, именно для этого и был создан кинематограф. Как отмечал обозреватель Sunday Times, «в «39 ступенях» отчетливо проявились личность и интеллект Альфреда Хичкока, не знающие себе равных. Нет никаких сомнений в том, что Хичкок гений. Настоящая звезда фильма – это он».

После выхода фильма Хичкок с женой и маленькой дочерью отправился в отпуск – вернее, «нам удалось провести несколько выходных в нашем летнем домике». К тому времени в его растущей кинематографической семье появился еще один человек. Хичкок дал объявление о том, что ему требуется личный секретарь, и – возможно, к его удивлению, – на пороге дома появилась выпускница университета, шикарная блондинка по имени Джоан Харрисон. По всей видимости, он подверг ее своим обычным испытаниям на чувство юмора и невозмутимость – например читал ей самые смелые сцены из «Улисса» Джеймса Джойса, – и девушка успешно прошла собеседование.

Закончив «39 ступеней», Хичкок искал более масштабный и авантюрный проект. Вместо этого Бэлкон предложил ему еще одну шпионскую историю, «Секретный агент» (Secret Agent), и режиссеру пришлось согласиться. Сценарий был ничем не примечательным. В его основу легли два рассказа У. Сомерсета Моэма из серии про Эшендена, действие которых происходит в Швейцарии и в Альпах во время Первой мировой войны.

Британский агент Эшенден получает задание убить немецкого шпиона, но по ошибке начинает охотиться на другого человека, которого и сталкивают со скалы. В сюжетах Хичкока постоянно используется «не тот» человек. Таким образом, Эшенден вынужден, проклиная себя, заняться поисками нужной жертвы, но работу за него выполняет железнодорожная катастрофа.

На роль Эшендена был приглашен Джон Гилгуд, хотя как будто бы совсем не подходил для нее. После разговора с Хичкоком у него сложилось впечатление, что ему предлагают играть кого-то вроде современного Гамлета, одолеваемого сомнениями, но это оказалось всего лишь ловушкой, призванной его соблазнить. Вскоре актер в этом убедился.

Хичкоку, возможно, нравилось, что Гилгуд считал унижением свое участие в фильме: на этом этапе карьеры кино было для него явно второстепенным средством самовыражения. В своих мемуарах он пишет, что Хичкок заставлял его «чувствовать себя растерянным… мне было дурно от нервозности». Хичкок, в свою очередь, говорил о Гилгуде: «Здесь его театральный опыт бесполезен. Я должен был заставить его отбросить все и начать с чистого листа». Возможно, это разумный совет, но Гилгуд не был готов переучиваться. Тогда Хичкок начал демонстрировать безразличие. «Моя игра воспринималась как нечто обыденное, – вспоминал Гилгуд, – а я не привык к такому отношению».

Гилгуд был также недоволен тем, что режиссер проявлял больше интереса к другим исполнителям главных ролей, Мадлен Кэрролл и Петеру Лорре. В отличие от Гилгуда они получали удовольствие от его розыгрышей. Похоже, Хичкок восхищался Кэрролл, хотя иногда обращался с ней не слишком уважительно. «Вишенкой на торте» был Петер Лорре, которому досталась роль хитрого и не внушающего доверия помощника Эшендена, гипертрофированная любвеобильность которого могла поддерживаться лишь регулярными инъекциями морфия, поставляемого врачом с Харли-стрит. Иногда ему позволялось импровизировать в диалогах, что вызвало огромное удивление у Гилгуда, не привыкшего к таким вольностям. В театре текст считался священным. Это была безумная пантомима в традиции «Арлекина Джека Фроста» (Harlequin Jack Frost).

Единственным примечательным аспектом «Секретного агента» был звук – голова мертвого человека, прижимающаяся к органу и извлекающая из него долгий, зловещий стон, или собака, которая начинает выть в тот момент, когда ее хозяина сталкивают со скалы. Эти эпизоды демонстрируют удивительную интуицию Хичкока в том, что касается звука, но сам фильм получился неуклюжим и натянутым. Невозможно любить

Эшендена, предполагаемого героя, и невозможно не восхищаться Лорре, хоть и издалека. Единственным убедительным персонажем был настоящий злодей в исполнении Роберта Янга – симпатичный американский студент, который на поверку оказался немецким шпионом.

По сравнению с непринужденной гармоничностью «39 ступеней» фильм слишком запутан и громоздок. Актеры играют так, словно находятся на невидимой сцене. Это просто собрание характерных черт или набор эффектов, которые не согласуются друг с другом. После успеха предыдущего фильма критики и публика испытали разочарование; сам Хичкок признавался: «Сожалею, что это не стало успехом».

Летом 1936 г., после относительной неудачи, Хичкок решил прислушаться к себе. Он покинет Швейцарию и Альпы, чтобы вернуться на бедные улицы Лондона. В интервью журналу Kinematograph and Lantern Weekly режиссер говорил, что английские кинематографисты «игнорируют людей, которые на ходу запрыгивают в автобусы, а также стиснутых в давке в метро женщин, коммивояжеров… машинистку и ее парня. Очереди у кинотеатров, танцовщиц мюзик-холлов, врачей, торговцев автомобилями, полицейских-регулировщиков и директоров школ. Именно они воплощают дух Англии». В этих словах отразилось не только его стремление снимать документальное кино, но и воспоминания детства.

Фильм «Саботаж» (Sabotage) снят по мотивам романа Джозефа Конрада «Секретный агент» (The Secret Agent), истории вражеского агента по имени Адольф Верлок, которому поручено организовать серию взрывов. В фильме он превращается во владельца маленького кинотеатра, который живет в скромной квартирке со своей женой Винни и ее младшим братом Стиви. В романе Конрада Верлок был хозяином магазина, но Хичкок хотел возродить на экране тот Лондон, который он знал маленьким мальчиком, бегавшим «в кино». Кинотеатр также располагался рядом с лавкой зеленщика, передававшей атмосферу лондонских улиц в то далекое время, самое важное в его жизни. Сам Хичкок признавался, что «у меня была склонность включать сцены из жизни Лондона в мои фильмы». А почему бы и нет? Это служило ландшафтом для его воображения. Майкл Бэлкон заранее объявил, что в фильме «будет показано столько настоящего Лондона, сколько еще не было ни в одном фильме». Возможно, это и есть точная причина успеха фильма. В нем изображено движение толпы, огромные волны страха или энтузиазма, которые оживляют массы людей, а также мрачные тени,

отбрасываемые властью и деньгами, которые стараются использовать такие люди, как Верлок. Страх войны, пропитавший атмосферу конца 1930-х гг., также отразился в повествовании о грядущем разрушении Лондона.

Хичкок вложил всю свою ностальгию и фантазию в воссоздание городского ландшафта – от открытых рынков до очереди в кассу кинотеатра, от пышности и торжественности процессии лорда-мэра до затхлости зоомагазина в Ислингтоне. Это перегонный куб пронзительной загадки Лондона с его темнотой и тенями. В предисловии к роману Конрад называет Лондон «жестоким поглотителем мирового света», и Хичкок точно знал, что он имеет в виду. В одной из сцен показана публика, радостно принимающая короткометражный мультфильм Уолта Диснея «Кто убил старину Робина?» (Who Killed Cock Robin?), но смысл в том, что среди зрителей вполне мог быть и маленький Хичкок.

Хичкок чем-то похож на другого великого певца Лондона, Чарльза Диккенса. И, хотя внешние обстоятельства их жизни разительно отличались, они обладали сходным воображением. Оба были фантастами, настаивавшими на точности мельчайших деталей в развитии своих сюжетов; оба разрывались между искусством и коммерцией, испытывая настоятельную потребность зарабатывать деньги. Они также были великими шоуменами, умели подать себя своей аудитории. Оба не любили обсуждать подробности своей работы. В одном из интервью Хичкок сказал:

– Я совсем не реалист. Меня привлекает фантастика. Я вижу вещи «бóльшие, чем жизнь.

– Метафизически?

– Конечно. Вот почему я люблю мелодраму.

Здесь Хичкок как никогда близок к тому, чтобы сформулировать свое творческое кредо. Они с Диккенсом были поэтами и мечтателями, изображавшими практичных, приземленных людей.

Таким образом, Хичкок представлял «Саботаж» как настоящий триллер и во имя саспенса и увлекательности выпотрошил роман Конрада. Он заявлял, что отказался от всех экспериментальных приемов с монтажом и наплывом, которые прежде теснили друг друга на экране. «Теперь я с этим покончил, – писал он. – Я не могу тратить экранное время на все эти «изыски». В другом интервью он добавил, что «больше заботится о коммерческом успехе и боится упустить даже мелочь». Но верить нужно рассказу, а не рассказчику. В «Саботаже» «изысков» хватает для экспериментального кино, в том числе с намеком на само кино как на обертку для обмана и

иллюзии.

Хичкок выбрал место для съемок. «В поле неподалеку от Харроу стоит «Лондон», – писал он в New York Times. – Это точная копия лондонской улицы, построенная специально для моего нового триллера «Саботаж» студии Gaumont British. Там есть настоящие магазины, трамваи, автобусы, уличные фонари, сигнальные огни, железнодорожные путепроводы и сотни пешеходов – и ничего не происходит. Камеры прикрыты, микрофоны спрятаны, толпы людей жмутся к магазинам». Три вечера подряд лил сильный холодный дождь.

Погода была не единственной помехой. Разгорелись споры из-за денег, и Айвор Монтегю вышел из проекта, сославшись на слишком большие затраты. Разногласия с ведущей актрисой Сильвией Сидни, игравшей роль Винни, касались характера ее роли. В кульминационной сцене, когда Винни убивает мужа, Сильвия хотела произнести несколько слов, чтобы мотивировать свои действия, но Хичкок воспротивился. Женщина должна убить мужа молча. Хичкок сказал ей: «Посмотрите направо. Не так откровенно. Искоса. Отведите взгляд». Актриса расплакалась, но позже, просматривая отснятый эпизод, призналась, что это было гениально. «Голливуд должен это знать», – якобы добавила она.

Сомнительной была судьба младшего брата, Стиви, которого играл Десмонд Тестер (Хичкок всегда называл его «Тестикулами», смущая юного актера). Тестер участвовал в самой большой ошибке, которую Хичкок когда-либо совершал по отношению к зрителям. В конце фильма Верлок уговаривает Стиви отнести в центр Лондона несколько кассет из-под пленки, заполненных взрывчаткой. Мальчик соглашается, думая, что это обычное поручение, но часовой механизм бомбы уже запущен. Скоро должен прогреметь взрыв. Отвлекаясь на улицах Лондона, Стиви задерживается в пути, а бомба тикает. В конце концов мальчик запрыгивает в трамвай и начинает гладить щенка. В этот момент бомба взрывается – вместе с мальчиком, щенком и всеми остальными.

Одна из обозревательниц, у которой был маленький ребенок, обрушилась на Хичкока с упреками, спрашивая, как он мог себе такое позволить. И она была права. Хичкок неверно оценил природу саспенса. В том же году режиссер писал: «Я стремлюсь дать хорошую, здоровую встряску зрителю. Цивилизация стала такой безопасной и защищенной, что нам не хватает острых ощущений». Но в данном случае Хичкок просчитался. Когда мальчика разрывает на куски, это никак не назовешь острыми ощущениями, что и доказали события следующих лет.

Возможно, именно поэтому фильм не произвел особого

впечатления на критиков и публику. Тем не менее «Саботаж» был достаточно рискованным и авантюрным, чтобы найти своего зрителя в Соединенных Штатах. Обозреватель американского журнала The Nation проницательно отметил, что «от каждого его фильма словно протянута живая нить ко всем лучшим фильмам, которые только можно вспомнить», то есть творчество Хичкока впитало все достоинства кинематографического искусства. Как сказал Т. С. Элиот об одном из романов Уилки Коллинза, писателя, который оказал большое влияние на Хичкока: «Достоинств помимо мелодраматических в нем нет, но в нем есть каждое из возможных достоинств мелодрамы».

Относительная неудача «Саботажа» усилила финансовые трудности компании Gaumont British, и вскоре после съемок фильма студия на Лайм-гроув была закрыта. Майкл Бэлкон и Айвор Монтегю, с которыми тесно сотрудничал Хичкок, перебрались в другое место, а сам режиссер вернулся в Gainsborough Pictures, где когда-то работал с Бэлконом. Продюсер Хичкока в Gainsborough, Тед Блэйк, имел опыт работы в индустрии развлечений и вскоре доказал свою компетентность.

Тем временем на подходе был еще один фильм Хичкока, «Молодой и невинный» (Young and Innocent). Это была еще одна экранизация, на сей раз романа Джозефины Тэй «Шиллинг за свечи» (A Shilling for Candles) о беглеце, преследуемом полицией за преступление, которого он не совершал; с помощью молодой женщины, которая по воле случая оказывается дочерью местного констебля, главный герой должен выследить настоящего убийцу. Все это кажется смутно знакомым, и не зря – автором сценария был Чарльз Беннет. Хичкок вспоминал: «Мы устраивали совещания, и постепенно из дискуссий, случайных предположений, разговоров ни о чем и яростных интеллектуальных споров из-за того, что должен делать или не делать тот или иной персонаж в тех или иных обстоятельствах, начинал обретать форму сценарий». Но эти совещания скоро прекратились: еще на этапе подготовки Беннет получил из Голливуда телеграмму с предложением участвовать в работе над фильмом «Приключения Марко Поло» (The Adventures of Marco Polo). Слава бежала впереди него. Причин отказываться не было, особенно с учетом неважного состояния киноиндустрии на родине, и Беннет отправился за океан.

Хичкоку пришлось прервать работу. Возможно, настало время последовать примеру сценариста и пересечь океан, чтобы подтвердить уже завоеванную в Соединенных Штатах репутацию. Возможно, рамки английской киноиндустрии уже стали ему

тесны; он считал, что его технические возможности ограниченны, и чувствовал себя недооцененным. С другой стороны, жизнь Хичкока в Лондоне была привычной и комфортной. Он любил рестораны и театры, переселил мать в квартиру в Кенсингтоне. Он даже начал собирать произведения искусства. Кроме того, Хичкок был очень нервным человеком, подверженным разного рода страхам, и его пугали новизна и перемены. Это были аргументы против переезда.

В то же время Хичкок отличался огромным честолюбием и не мыслил свою жизнь без кино. Америка открывала огромные возможности, в том числе для заработка. Там он будет ближе к солнцу – в прямом и переносном смысле. Однажды он сказал кому-то из коллег, что в Англии «небо всегда было серым, дождь серым, грязь серой, и я был серым». Вскоре ему пришлось принять решение.

Фильм «Молодой и невинный» пользовался успехом и в Англии, и в Соединенных Штатах, хотя журнал Film Weekly назвал его «типично английской картиной». В нем Хичкок применил одно замечательное новшество. Он придумал «съемку на ходу», или «съемку с крана», когда камера одним непрерывным движением пересекает просторный танцзал, останавливается на лице барабанщика и крупным планом показывает его глаза; нервный тик выдает убийцу. Камера преодолела расстояние в сорок пять метров и замерла в десяти сантиметрах от глаз персонажа; сцену снимали два дня. Это было высшее достижение «Молодого и невинного», подчеркивающее талант Хичкока как виртуоза владения камерой. Каких еще высот ему удастся достичь при поддержке ресурсов Голливуда?

Хичкок все больше нервничал. Летом 1937 г., перед началом монтажа картины, он вместе с семьей приехал в Нью-Йорк, прекрасно понимая, что это всего лишь короткий отпуск. В то же время он знакомился с новой территорией. Его приезд не остался без внимания – правда, отчасти благодаря тучности и якобы неутолимому аппетиту. Ходили слухи, что в ресторане Хичкок заказывает по три порции стейка и мороженого. Но работа манила его. Американский продюсер Дэвид О. Селзник, глава недавно основанной компании Selznick International Pictures, отправил своему агенту в Нью-Йорке телеграмму: «Я определенно заинтересован в Хичкоке как в режиссере и думаю, будет разумно встретиться и поговорить с ним». Агент выполнила поручение, и к моменту отъезда из Соединенных Штатов Хичкок установил контакты с Selznick и другими студиями. Через восемь месяцев после выхода фильма «Молодой и невинный» в Англии и через пять месяцев после первого показа в Америке Хичкок вернулся в

Нью-Йорк с намерением заключить контракт. Весной 1938 г. он говорил, что «дело движется, но если я поеду в Голливуд, то буду работать только с Селзником».

Было бы желание. Хичкок уже предусмотрительно нанял брата Селзника, Мирона, в качестве своего агента. В начале июня он вместе с семьей отплыл в Америку на борту Queen Mary, а вскоре прибыл в Голливуд для завершения переговоров. По всей видимости, Хичкок и Селзник присматривались друг другу, причем в самой доброжелательной манере. Оба были профессионалами, беззаветно преданными киноискусству. Но оба отличались упрямством и своеволием; сам Хичкок признавал невозможность противостоять железной воле Селзника. По характеру они были разными: экстраверт Селзник отличался вспыльчивостью и склонностью отправлять членам съемочной группы длинные меморандумы с подробными указаниями; Хичкок был сдержанным и скрытным, предпочитал добиваться своего не напрямую, а хитростью.

Как он теперь выглядел в глазах Селзника и остального мира? Первое впечатление – это его полнота. Одному из интервьюеров Хичкок сказал, что относится к «надпочечному типу», что, вероятно, означало тучное тело и короткие ноги. Возможно, он ошибался с диагнозом, но внешность его обращала на себя внимание; однажды он пожаловался на свое «странное, бесформенное тело». Хичкок стеснялся своей полноты, причем в Голливуде сильнее, чем в Англии. В городе грез тучность казалась неуместной. Никаких иллюзий на этот счет он не питал. Однажды Хичкок сказал художнику-постановщику Роберту Бойлу: «От чувств окружающих я защищался броней из жира». Он также заявлял, что всю жизнь соблюдал воздержание и что его интерес к ведущим актрисам не шел дальше регулировки освещения для камеры. По крайней мере, это его слова. Большая голова и рост 1,7 метра вызывали ассоциации с Шалтаем-Болтаем. Хичкок отличался быстрой походкой и некой грацией, присущей некоторым тучным мужчинам, например Толстяку Арбаклу.

Более подробно Хичкок объяснял это своему биографу, Шарлотте Чандлер: «Я всегда был чрезвычайно непривлекательным. Хуже того, я всегда это знал. Это ощущение со мной давно. И я не могу вспомнить, когда чувствовал себя по-другому». Вот что проложило дорожку к жизни, наполненной гневом, печалью, отчаянием, тревогой и одиночеством; наверное, эти чувства были острее в молодости, но их тень преследовала Хичкока всегда и везде. Ему требовалась «броня» из жира, чтобы защититься от жизненных невзгод. Кроме того, Хичкок всегда носил нечто вроде униформы, своей неизменностью

напоминавшей военный мундир. В его гардеробе имелось шесть темных костюмов, одного покроя, но немного отличавшихся размером, чтобы соответствовать его менявшимся формам. Все они были пронумерованы, дабы пиджаки и брюки соответствовали друг другу. Утверждают, что все костюмы были черными, но сам Хичкок и его жена, говорили, что темно-синими. У него также имелось шесть пар одинаковых туфель, десять одинаковых галстуков и пятнадцать одинаковых комплектов носков и нижнего белья. Они придавали ему официальный, предсказуемый вид. Хичкок ценил сдержанность и внешний порядок, а также дисциплину, которую они предполагали. Тем не менее на фотографиях видно, что он позволял себе загнуть один уголок воротника рубашки – возможно, как символ стремления к свободе.

Для человека, преследуемого страхами, униформа представляет собой триумф искусственности и маскировки, а строгий костюм скрывает «жалкое, голое двуногое животное». На съемочной площадке Хичкок умел казаться невозмутимым, сохраняя неестественное спокойствие и немногословность. В интервью, данном в 1938 г., он заявил, что, «если сейчас в комнату кто-то войдет и скажет: «Мистер Хичкок, вас на улице ждет полицейский», – выражение моего лица почти не изменится, оно просто застынет на секунду». Словно он притворялся мертвым, чтобы обмануть хищника.

Хичкок ненавидел конфликты и разногласия. Он предпочитал подавить гнев и обиду и уйти. Грубое или злое слово могло испортить ему настроение на весь день. В начале карьеры он якобы бранил актеров за плохую игру, но затем это прекратилось. Манера разговора у него была спокойной и ровной, почти мягкой, а голос уверенным, но контролируемым, как у гипнотизера. Хичкок всегда оставался вежлив и обходителен, рассчитывая на изысканные, тщательно подобранные выражения. Иногда он позволял себе слегка растягивать слова и выпячивал нижнюю губу, чтобы выразить разочарование или неодобрение; у него были очень выразительные руки, помогавшие ему в беседе или споре. «Точно, – мог сказать он. – Совершенно верно». Хичкок любил недосказанность, что превратилось в эстетическую особенность его фильмов. «Ничто меня так не развлекает, – однажды отметил режиссер, – как недосказанность». У него имелся запас анекдотов и афоризмов, которые он извлекал на свет почти по любому поводу. В телевизионных интервью он бесконечно повторял одни и те же сюжеты и истории; это было частью его защиты. Он никогда не говорил ничего неожиданного или откровенного. Секрет заключался в том, что ему всегда

удавалось избежать откровенности. В отношениях с людьми Хичкок часто проявлял хитрость и коварство. Он всегда был очень расчетлив, внимательно следил за собой и за другими.

5
Дома

В начале сентября 1937 г. Хичкоки вернулись в Англию, где их ждало множество неоконченных дел. Для выполнения контракта с Gainsborough Pictures требовалось снять еще один фильм, прежде чем думать о переезде в Соединенные Штаты. Продюсер Тед Блэйк предложил Хичкоку незавершенный проект, «Пропавшая леди» (The Lost Lady). Преимущество заключалось в почти полностью написанном сценарии, над которым работали Сидни Гиллиат и Фрэнк Лондер. Хичкок оценил его возможности. Молодая и привлекательная англичанка, путешествуя по Центральной Европе, знакомится с довольно некрасивой незамужней женщиной средних лет. Но в поезде попутчица исчезает. Никто из пассажиров ее как будто не заметил, а некоторые уверяют, что ее вообще не было. Тут появляется романтический герой, который проявляет интерес к истории юной леди и находит пропавшую женщину.

Хичкок любил поезда. Коридор вагона ассоциируется с паникой, тревогой и скоростью, а купе – это всего лишь иллюзия безопасности и уединенности. Поезд мчится по незнакомой местности, окутанной атмосферой тревожного ожидания. Вскоре становится ясно, что речь идет о каком-то заговоре, в котором англичанам противостоят иностранцы. «Леди исчезает» (The Lady Vanishes), как в конечном итоге назвали фильм, мог появиться только в неспокойные и тревожные годы перед началом Второй мировой войны.

Картину снимали на студии в Ислингтоне, где Хичкок воссоединился со своим любимым кинооператором, Джеком Коксом. Студия в Ислингтоне была для него особенным местом: здесь он стал работать в кинематографии, здесь познакомился с будущей женой. Здесь началось сотрудничество с Майклом Бэлконом. Таким образом, все складывалось удачно. На роль исчезнувшей женщины была выбрана Мэй Уитти, Дама Британской империи, а на роли романтических главных героев – Маргарет Локвуд и Майкл Редгрейв. Впоследствии Локвуд признавалась, что Хичкок «как будто вообще не руководил нами. Он дремал и кивал, словно Будда, с загадочной улыбкой на лице». Тем не менее актриса отметила одну особенность. После чая, утреннего или полуденного, Хичкок бросал чашку через плечо и ждал, пока она разобьется. Эта привычка сохранилась у него на всю жизнь, и он говорил, что это «хорошо для нервов.

Снимает напряжение. Гораздо лучше, чем ругать актеров». А может, это был символический намек на то, что наш мир такой же хрупкий, как фарфор.

Тем не менее у Хичкока могла быть причина для недовольства исполнителем главной роли, поскольку Майкл Редгрейв разделял взгляды большинства актеров, ставивших кино ниже театра. Подобные воззрения приводили Хичкока в ярость, и он использовал любую возможность, чтобы опровергнуть их, или, как выразился Редгрейв, «он решил обрезать меня по размеру». Об одной из сцен актер сказал, что в театре он готовился бы к ней три недели. Хичкок ответил ему, что перед камерой у него есть ровно три минуты. Именно в присутствии Редгрейва он якобы сказал, что «актеры – это домашний скот»; Хичкок никогда не отказывался от этих слов, лишь уточнял, что он имел в виду, что «с актерами следует обращаться как с домашним скотом». Поэтому вполне понятна реакция Редгрейва, сказавшего о нем: «Он был не из тех, кто опирается на актеров». Редгрейв пояснил, что Хичкок «знал, куда поставить камеру; он знал, какое настроение хочет создать. Он все заранее представлял, и, когда мы выходили на съемочную площадку, все могло быть сделано очень быстро и безболезненно». Казалось, ему скучно, и это помогало актерам снять напряжение. Тед Блэйк вспоминал, что «на площадке не было ни веселья, ни пустой траты времени, ни глупостей. Он был сторонником дисциплины, но не навязывал ее силой, просто сам проявлял дисциплинированность». Фильм «Леди исчезает» был снят в тесной студии в Ислингтоне за пять недель.

Фильм давно признали одним из лучших произведений Хичкока. Он обладает сходством с некоторыми из своих непосредственных предшественников, где эпицентром событий становится пара, которую соединяет череда испытаний. Это одна из главных тем последних британских фильмов Хичкока. Но «Леди исчезает» выходит за границы мягкого британского триллера со счастливым концом при помощи простого приема – загадочного исчезновения дамы. Это дыра, вокруг которой выстраивается действие. Фильм сочетает реализм обстановки с головокружительной тайной исчезновения; театральность сюжета граничит с мистикой – внезапное исчезновение имени, написанного на запотевшем окне поезда, или этикетка от чая, которую ветер прижимает к стеклу в коридоре.

Миром управляет не случай, а судьба. Персонажи «Леди исчезает» появляются по одному и по двое из самых разных сфер, постепенно сближаясь, пока в конечном итоге все не оказываются в круге подозреваемых. Сюрпризы, перестановки, отклонение от

привычного течения путешествия, клаустрофобия поездки на поезде, близкое к истерике состояние героини, зловещее присутствие вражеских агентов среди обычных англичан, угроза насилия в конце – все это создает уникальный, характерный для Хичкока эффект.

Во время работы над «Леди исчезает» Хичкок получил телеграмму от Мирона Селзника, сообщавшего, что первая его голливудская картина может быть связана с судьбой «Титаника». За такую возможность он с радостью ухватился. Открывались огромные перспективы. В голове уже сложилось несколько сцен. Возможно, у него все получится. По мере того как близилось паломничество в Америку, амбиции Хичкока росли. Он представлял, как для кульминационных сцен строит целый океанский лайнер. Они с Альмой вернулись в Голливуд в мае 1938 г., сразу же после завершения съемок «Леди исчезает».

В середине июля Хичкок и Дэвид Селзник подписали контракт, гарантировавший съемки одного фильма с возможностью снять еще четыре картины, по одной в год. За первый фильм Хичкоку полагалось 50 тысяч долларов, и каждый год сумма должна была увеличиваться. Совсем не золотой дождь по меркам Голливуда, но все же значительно больше, чем заработок в Англии. Контракт был скорректирован и переписан, чтобы в первый год предусмотреть два фильма, а не один, и в конечном итоге обе стороны остались довольны.

Но Хичкоку нужно было вернуться в Англию, чтобы снять последний фильм. По причинам, которые знал только он сам, – возможно, ради денег или из страха остаться не у дел, – Хичкок подписал контакт на режиссуру фильма под названием «Таверна «Ямайка» (Jamaica Inn) по роману Дафны Дюморье. Он согласился на сотрудничество с Mayflower Company, которая занималась в основном продвижением фильмов с Чарльзом Лоутоном. В сущности, Хичкок работал для знаменитого актера и вместе с ним. Планировалась обычная история о грабителях, заманивающих корабли на скалы, и об их сообщнике, злом помещике. Лоутон с таким блеском играл роль помещика, что буквально затмевал других актеров, присутствовавших в кадре. Сказать, что у него был трудный характер – это явное преуменьшение; Хичкок шутил, что его пригласили не в качестве режиссера, а в качестве рефери, подсчитывающего удары, которыми Лоутон обменивается сам с собой. Хичкок привык, что актеры приходят вовремя и придерживаются текста роли; Лоутон тянул время, опаздывал и импровизировал, когда считал необходимым. Ему потребовалось несколько дней, чтобы изобразить походку, требовавшуюся для одной из сцен. Это

должна была быть картина Лоутона, а не Хичкока. Все актеры переигрывали, и Грэм Грин как-то заметил, что «вся обстановка мрачной таверны скрипит, как вывеска на ней».

Пришло время покидать Англию. Хичкок сдал квартиру на Кромвель-стрит и запер дверь дома в Шамли-Грин. 1 марта 1939 г. вся семья отправилась в путь из Саутгемптона на лайнере Queen Mary. Их сопровождали кухарка, горничная, личный секретарь Хичкока Джоан Харрисон и две собаки; исход был всеобщим. В Англии Хичкок снял двадцать четыре фильма за тринадцать лет, и ему не терпелось уехать. Один из сценаристов, с которым он впоследствии сотрудничал, Сэмюэл Тэйлор, говорил, что, по мнению Хичкока, «в Англии его по-настоящему не уважали», а «британские критики воспринимали его как домашнего клоуна». Альма тоже радовалась отъезду, а для их дочери это было одно огромное приключение.

Как и для ее отца. Хичкок говорил, что предвкушал «работу в новых условиях с абсолютно другими людьми», но предстоящие трудности, конечно, волновали его. «В Голливуде нет ни одной звезды, – говорил он, – чью популярность я не попробовал бы изменить или расширить». Еще яснее Хичкок выразился в том же интервью Дж. Дэнверсу Уильмсу, когда заметил, что ему «не терпится добраться до этих американских звезд». Для него Голливуд был одной огромной лабораторией, где в его распоряжении будет новейшее оборудование. Вдохновляла также новость, что критики Нью-Йорка недавно назвали его лучшим режиссером 1938 г.

Хичкок перемещался в систему кинопроизводства, которая развивалась совсем иначе, чем британская. В Голливуде главными были не режиссеры, а продюсеры, и в основе всего лежала непривычная для Англии система звезд. Теперь он станет частью более широкого и сложного мира, где ему не позволено быть главным игроком, как в Elstree.

Хичкок принял предложение Селзника снимать фильм «Ребекка» (Rebecca) по роману Дафны Дюморье, повествующему о наивной миссис де Уинтер и расчетливой миссис Дэнверс. Его не пришлось долго уговаривать, поскольку он уже проявлял интерес к экранизации этой книги. Возможно, у самой Дафны Дюморье имелись определенные опасения – ей не понравился фильм «Таверна «Ямайка». Хичкок всегда был невысокого мнения о произведениях писательницы, хотя экранизировал два ее романа и один рассказ («Птицы»); она, в свою очередь, не высказывала восхищения его фильмами и интересовалась только доходом, который они ей приносили. Это было чисто прагматическое

сотрудничество.

Прибыв в Нью-Йорк, Хичкок и Альма занялись связями с общественностью. Хичкок прочел лекцию об английском театре в Йельском университете и о кинематографе в Колумбийском университете. Затем 16 марта вся семья отправилась на отдых во Флориду и на Карибские острова. В конце месяца, после возвращения в Нью-Йорк, они сели на поезд до Пасадены. 5 апреля на железнодорожном вокзале Хичкоков встретил Мирон Селзник и отвез в арендованную квартиру в Уилшир-Палмс на бульваре Уилшир. Джоан Харрисон, ставшая теперь незаменимой, поселилась в квартире неподалеку.

Все в квартире было белым, таким же ярким, как солнце и воздух, а в жилом комплексе имелся бассейн и теннисный корт. Альма была довольна новой обстановкой и сообщаемой ею атмосферой свободы; она сразу полюбила Америку как идеальное противоядие от душной и заплесневелой Англии. Хичкок, похоже, почти не замечал перемены. Он говорил, что Голливуд его интересует только как место работы. Одна из горничных вскоре уволилась; против американского образа жизни как такового она не возражала, поскольку осталась в стране и переквалифицировалась в хиропрактика. Как бы то ни было, ее сменила немецкая кухарка, специализировавшаяся на выпечке. Через пять дней Хичкок пришел на студию вместе с Джоан Харрисон и объявил, что готов приступить к работе над сценарием «Ребекки». Условия были гораздо лучше, чем на студии в Ислингтоне; им предоставили кабинет с кухней и ванной.

Хичкок вместе со своими сотрудниками составил предварительные наброски к «Ребекке». Он знал, что студия обязательно переработает сценарий, но все равно расстроился, когда получил отзыв на черновик сценария, отправленный Дэвиду Селзнику в начале июня. Продюсер писал, что «несказанно шокирован и разочарован»; ему не понравились попытки Хичкока привнести толику юмора в серьезную мелодраму. Некоторая легкомысленность, характерная для «Леди исчезает», была признана неуместной для «Ребекки». «Мы купили «Ребекку» и намерены сделать «Ребекку», – писал Селзник, – а не искаженную и вульгаризированную версию успешного произведения». Возможно, он был прав, о чем свидетельствует приближенный к оригиналу окончательный вариант, но отношения Хичкока и Селзника стали значительно более прохладными, и можно не без оснований предположить, что у обоих уже зародились сомнения относительно подписанного контракта.

Впоследствии Хичкок говорил: «Дэвид настаивал, чтобы мы в точности следовали книге. Он решил, что у многих читателей есть свои любимые сцены, и они будут разочарованы, если их не включат в фильм». Селзник также хотел передать на экране ощущение роскоши, характерное для романов и мелодрам того периода. Кинозвезды должны блистать, фотографии отливать глянцем, музыка должна увлекать зрителей так, чтобы у них перехватывало дыхание. Приблизительно в это же время Селзник продюсировал фильм «Унесенные ветром» (Gone With the Wind), в котором всего этого имелось в *избытке*. У него сложилась репутация создателя «дамских фильмов».

Хичкок, будучи профессионалом, примирился с неизбежным и вместе с Харрисон и несколькими американскими сценаристами к концу июля написал сценарий, в точности следующий роману. Селзник в ответ прислал подробные замечания, ясно давая понять, что это его фильм, с его монтажом, его персонажами и его видением. Корреспондент New York Times отметил, что во время интервью Хичкок «слегка цинично улыбался, когда говорил о продюсерах; тем не менее режиссер запретил цитировать его слова».

Сценарий был полностью закончен в начале сентября, когда по плану намечалось начало съемок. Это была история впечатлительной молодой девушки, неожиданно вышедшей замуж за богача; она воображает, что муж все еще любит умершую жену, Ребекку, – фатальная ошибка, усугубляющаяся коварными замечаниями и действиями экономки, миссис Дэнверс.

Кастинг актеров не обошелся без трудностей. Главную мужскую роль, Максима де Уинтера, играл Лоуренс Оливье, а роль второй миссис де Уинтер предназначалась Вивьен Ли. Но Вивьен Ли была отважной и красивой, а героиня «Ребекки» – робкой и обуреваемой страхами. В конечном итоге роль получила Джоан Фонтейн. Оливье с самого начала ее невзлюбил и даже не пытался это скрывать; во время съемок он, казалось, пользовался малейшей возможностью, чтобы шептать ей на ухо гадости.

Сама Фонтейн испытывала приступы сильнейшей тревоги. Хичкок решил, что она должна стать такой же испуганной и нервной, как ее героиня; он все время повторял, что остальные актеры не любят или не ценят ее и что только он способен обеспечить ей столь необходимую поддержку. «Он хотел полностью подчинить меня себе, – вспомнила актриса, – и, казалось, получал удовольствие от того, что к концу фильма все члены съемочной группы невзлюбили друг друга». Трюк сработал. Чувства, которые выражает встревоженное лицо актрисы, которая

бродит по Мэндерли в роли недооцененной второй жены, самые что ни на есть настоящие. Во время съемок одной из многочисленных сцен, где героиня плачет, Фонтейн призналась, что не может выдавить из себя слезы. «Я спросил ее, что заставит ее снова заплакать, – впоследствии вспоминал Хичкок. – Она сказала: «Ну, может, если вы дадите мне пощечину». Я так и сделал, и она мгновенно разрыдалась».

Атмосферу на съемочной площадке отравляла и международная обстановка. В первую неделю съемок, в сентябре 1939 г., была объявлена война Германии, и Хичкок вместе с другими членами съемочной группы, в большинстве своем англичанами, пребывал в растерянности». Оливье говорил: «У нас было такое чувство, что мы в одно мгновение лишись карьеры, жизни, надежд». Хичкок постоянно слал телеграммы в Лондон, спрашивая о матери и других родственниках, от которых его отделяли континент и океан.

Как бы то ни было, Хичкоки не вернулись в Англию, поскольку в следующем месяце переехали из Уилшир-Палмс в дом, который мог претендовать на звание их первого настоящего дома в Америке. Они арендовали у Кэрол Ломбард в Бель-Эр большой и удобный особняк под номером 609 по улице Сейнт-Клауд-роуд, которая и сегодня выглядит как ухоженная проселочная дорога. Дом был декорирован во французско-нормандском стиле, как утверждали агенты по продаже недвижимости, и окружен забором. Хичкоки сразу же стали переделывать его на английский манер при помощи мебели с Кромвель-роуд и Шамли-Грин. Они убрали вездесущую белую краску, обычную для Калифорнии, и заменили кафельную плитку на паркет. Дом получил название «Ферма», но с таким же успехом его можно было назвать «Коттедж». Хичкок говорил, что «хотел *дом*, а не декорации к фильму, снабженные отопительной установкой. Мне нужен был всего лишь уютный маленький дом с хорошей кухней и бассейном». Согласно переписи 1940 г., в доме также жили английская горничная Глэдис Фолкнер и немецкая кухарка Эрна Графф.

Хичкок вжился в роль англичанина за границей. Довольно быстро он оброс привычками, которые помогали ему прятаться. Он носил темно-синий костюм и придерживался распорядка, как обычный администратор, заказывал на родине английский бекон и дуврскую камбалу, пытался следить за лондонскими газетами. По воскресеньям он сам или Альма возили Патрицию в местную католическую церковь Доброго Пастыря, или, как ее еще называли, «Девы Марии кадиллаков» из-за большого количества

богатых прихожан; другим обязательным событием недели был ужин в четверг вечером в ресторане Chasen's, который находился в пяти километрах от дома на бульваре Беверли. Там Хичкок заказывал стейк и коктейль с шампанским собственного изобретения. Дочь устроили в частную школу Мэримаунт, которой управляли монахини. Все стало упорядоченным и знакомым.

Была, однако, одна особенность, которую некоторые считали странной. Хичкок мог закрыть глаза или задремать в самый неподходящий момент. Если он не был центром разговора или внимания за столом, то часто засыпал. У него дома этот был сигнал гостям, что пора уходить. На вечеринке по поводу приезда писателя Томаса Манна Хичкок заговорил с ним о литературе и кино, а затем вдруг задремал. Однажды он пригласил Кэрол Ломбард и ее мужа Кларка Гейбла на ужин в Chasen's, но, как вспоминала Альма, «не успели подать салат, как Хич уснул». Когда на другом званом обеде жена разбудила его после долгого сна, он спросил: «Не будет ли невежливым уйти так рано?»

Возможно, отчасти это объяснялось усиливающейся полнотой, хотя причина могла быть иной. Его постоянно преследовал страх перед миром, и поэтому вполне логично и обоснованно было бы предположить, что он принимал лекарства, снимающие тревожное состояние. До того как в 1950-е гг. появились антидепрессанты, для лечения депрессии и тревожного состояния широко применялись препараты опия. С учетом популярности культуры наркотиков в Голливуде достать эти препараты было несложно; Дэвид Селзник, например, принимал бензедрин. Если Хичкоку действительно прописали опиаты, то их взаимодействие с алкоголем, который Хичкок употреблял во все возрастающих количествах, могло вызвать сонливость. Это всего лишь предположение без каких-либо доказательств, однако его можно считать естественным и вполне правдоподобным объяснением случаев сонливости.

Как бы то ни было, постоянный страх Хичкока не ставится под сомнение. По собственному признанию, он боялся всего; он всегда представлял худшее и готовился к нему. Ему по-прежнему не нравилось идти через всю студию, когда к нему приходил незнакомый человек. После ряда длинных интервью с ним Франсуа Трюффо сказал, что он «невротик» и «боязливый человек», что он «чрезвычайно раним», но в результате стал «художником тревоги». Именно в этом заключался его секрет. Хичкок проецировал свою тревогу в фильмы, где страх становился неотъемлемой частью повседневной жизни. Он знал о внутреннем, неконтролируемом страхе, который может внезапно

охватить человеческое существо, когда в одно мгновение внешний мир становится нереальным. Об этом также рассказывают его фильмы.

Для такого чрезвычайно робкого человека съемки фильма сами по себе были грозными и пугающими. Как же ему удавалось управлять беспокойной жизнью студии, от которой исходила тайная угроза? Вот почему Хичкок все время пытался защитить себя с помощью тотального контроля, расписания, аккуратности и спокойствия. Его дочь подтверждает: если что-то шло не по плану, у него начинала болеть голова. Джозеф Стефано, сценарист «Психо» (Psycho), рассказывал, как однажды он высадил Хичкока на стоянке такси перед отелем; когда Стефано остановился, со стоянки уехало последнее такси. Он смотрел, как Хичкок стоит в одиночестве с выражением неописуемого ужаса на лице.

Хичкок страдал от головокружений и страха высоты; во многих его фильмах присутствуют головокружительные падения в пропасть. Еще один неизменный мотив – повешения – можно считать невысказанной отсылкой к Эдгару Аллану По: «…Всю душу мою наполнило *желание упасть* – даже не желание, а непреодолимая жажда, влечение, страсть»[2]. Хичкок обладал фантастической способностью видеть страх. Подобно камертону, он находит тайные страхи и тревоги зрителей; ему как художнику подвластно коллективное бессознательное. Он так остро чувствовал свои страхи, что инстинктивно мог возбуждать их у публики.

Хичкок и Селзник все еще не нашли общего языка. Это была типичная для Америки ситуация, когда все важные решения принимал продюсер; ему демонстрировали длинные фрагменты фильма, общие планы действия, а также крупные планы, съемку с разных углов – все это он мог перемешивать, пока не получит устраивающую его версию. Но Хичкок работал иначе. Фильм сначала возникал у него в голове, и затем он снимал его в точном соответствии со своим представлением; все элементы законченного фильма должны соединяться, словно детали пазла. В его мире не было места для домысливания или вмешательства других людей. Первый шок не заставил себя долго ждать. После репетиции одной из сцен он сказал: «Ладно, приступаем». Тут вмешался помощник режиссера: «Подождите минуту – я должен пригласить мистера Селзника».

Несмотря на недовольство режиссера, продюсер не отступал. Селзник приказывал переснимать эпизоды, менял сценарий; он продолжал следить за костюмами ведущих актеров и отснятым за

день материалом. К счастью для Хичкока, продюсера все больше отвлекали проблемы с завершением фильма «Унесенные ветром», и спустя несколько недель он уже реже вмешивался в процесс съемок. Что же касается «Ребекки», то трудно сказать, где здесь заканчивается режиссер и начинается продюсер, хотя это не имеет особого значения.

Сам режиссер впоследствии говорил, что «это не картина Хичкока», но был прав лишь наполовину. Свет все так же передается с помощью его экспрессионистских приемов с использованием темноты и тени, а огромный и мрачный дом обладает всеми признаками готической тюрьмы, в которой героиня чувствует себя одинокой и беззащитной. Дом – живое существо и в конце должен быть уничтожен огнем. Еще один ключевой элемент – страх. В то же время «Ребекка» отличается кинематографической глубиной, которая в прошлом не давалась Хичкоку; он учился у Селзника, даже когда сопротивлялся ему. В последние несколько недель послесъемочного периода, например, Селзник руководил монтажом фильма, пока не добился нужного темпа и атмосферы.

Хичкок не уложился ни в смету, ни в отведенное для съемок время, но результат получился тот, которого ждали: фильм принес большую прибыль. Он понравился публике и получил премию «Оскар» как лучший фильм 1940 г. Это было несомненное достижение для первого фильма иностранного режиссера в Соединенных Штатах, хотя статуэтка досталась самому Селзнику.

Начало у Хичкока было благоприятным, хотя и не таким, как он предполагал, однако к осени 1939 г. Селзник уже решил «ссудить» своего британского режиссера независимому продюсеру. Для Селзника сделка была выгодной, поскольку он получал 5000 долларов в неделю за услуги Хичкока, в то время как сам платил режиссеру оговоренные 2500 долларов в неделю; Хичкок, который всегда внимательно следил за финансовыми аспектами, хотя и притворялся, что ничего в этом не понимает, был в ярости. Продюсер зарабатывал на нем сто процентов прибыли. В любом случае он ничего не мог с этим поделать; оставалось радоваться избавлению от непосредственной опеки Селзника. В одном из интервью Хичкок сказал, что, «когда я работал с человеком, с которым у меня не было контракта, контроль ослабевал». Результатом стал фильм «Иностранный корреспондент» (Foreign Correspondent), больше похожий на британские триллеры Хичкока, чем на голливудскую мелодраму.

Продюсер Уолтер Уэнджер выкупил права на мемуары американского иностранного корреспондента. «Собственная история» Винсента Шина рассказывала о приключениях

журналиста в Европе и Азии в 1920-х и 1930-х гг., когда он работал в газете Chicago Tribune, но Уэнджер хотел использовать книгу для съемок фильма о войне, которая только что началась. Хичкока, похоже, действительно взволновала такая возможность, но его голова уже начала работать в направлении «39 ступеней»; он хотел еще раз смешать такие ингредиенты, как международный шпионаж, убийство и погоня, на чрезвычайно удобном фоне, который предоставляла война.

Хичкок убедил Уэнджера пригласить Беннета в качестве главного сценариста; к его большой радости старый знакомый и коллега, теперь живший в Голливуде, был свободен. Весь февраль 1940 г. Хичкок с Беннетом, а также с Альмой и Джоан Харрисон, работали над сценарием. Съемки планировались в основном в Голландии, которой уже угрожало немецкое вторжение. «Наш герой увидит крылья мельницы, вращающиеся против ветра, – говорил Хичкок, – и поймет, что это какой-то вражеский сигнал». В этом весь Хичкок – сначала визуальная метафора, ценная сама по себе, которую каким-то образом следует встроить в сюжет. Американский репортер, которого командируют в Лондон, вскоре влюбляется в героиню; девушка оказывается дочерью известного борца за мир, который на самом деле руководит вражеской шпионской сетью в Англии. Фабула, достойная самого Бакена. Уэнджер говорил о Хичкоке: «толстый, сорокалетний и полный огня». Кто-то из обозревателей заметил, что «полные губы Хичкока произносят слова актеров, на круглом лице отражаются все эмоции, и он раскачивается в такт их движениям. Он по очереди перевоплощается в каждого персонажа и разыгрывает каждую роль молча, не вставая со стула. Он как ребенок, участвующий в воскресном представлении».

Эта энергия и изобретательность определяли ритм фильма – Хичкок сначала дремал, а затем придумывал эффектные сцены, чтобы поддержать энергию повествования. Высокопоставленного чиновника якобы убивают на многолюдной площади в Амстердаме, и Хичкок построил сложные декорации площадью четыре гектара, для чего пришлось отвести в сторону реку Колорадо, а также установить систему орошения и стока, чтобы имитировать сильный дождь. Хичкок также заполнил площадь сотней зонтиков. Герой, которого играл Джоэл Маккри, преследует убийцу, прячущегося на большой мельнице за городом; это странная готическая конструкция из лестниц, балок и деревянных полотнищ, где Хичкок снова дает волю своей любви к теням, ступеням и силуэтам. В одной из последних сцен фильма настоящий самолет падает в огромный резервуар с водой, что создает потрясающий реалистический эффект.

«Иностранный корреспондент» обошелся в 1,5 миллиона долларов и стал самым дорогим фильмом Хичкока; в то же время он был и самым успешным – по некоторым оценкам он превзошел «Ребекку». Кинокритик из журнала New Republic отметил, что это «демонстрация плавности и быстроты развития сюжета, а также красоты, присущей только фильмам».

Хичкок снимал фильм с марта по май, хотя события в Европе каждый день усиливали его мрачные опасения. Норвегия и Дания пали в апреле; наступил черед Бельгии и Голландии, а за ними и Парижа. Атаки на Лондон можно было ожидать через несколько недель или даже дней. В последнюю минуту Хичкок добавил к фильму еще один эпизод, когда иностранный корреспондент в студии BBC произносит речь, предназначенную для американских слушателей. «Шум, который вы слышите, – это не помехи. Это смерть, идущая на Лондон. Да, они идут, здесь и сейчас! Вы слышите бомбы, падающие на улицы и дома!»

Сразу после завершения съемок Хичкок и Джоан Харрисон решили отправиться в Англию, чтобы забрать родителей (Альма к тому времени уже вернулась, чтобы увезти мать и сестру в Калифорнию). Плавание нельзя было назвать комфортным: судно, входившее в состав конвоя, было переполнено, и на нем не хватало туалетов. Хичкоку такие путешествия не нравились. Но поездка в Англию оказалась бесплодной. Эмма Хичкок категорически отказалась ехать в Америку со своим знаменитым сыном. Она пережила Первую мировую войну, не получив ни единой царапины, и не желала спасаться бегством теперь. Правда, ее удалось убедить переехать в загородный дом Хичкока в Шамли-Грин, который можно было считать более безопасным; впоследствии к ней присоединился старший брат Хичкока, Уильям, а также сестра Нелли. Но Хичкок вернулся домой не с пустыми руками: он привез дочери оболочку от зажигательной бомбы, которую та положила рядом со своей кроватью.

В этот период Хичкок подвергся нападкам некоторых английских коллег, которые обвиняли его в том, что режиссер покинул Англию в трудные для страны времена. Он должен не увиваться вокруг Голливуда, а сражаться с врагом дома. Разумеется, это не означало, что его призовут в армию, – Хичкок был слишком старым и толстым, к тому же его признали негодным к строевой еще во время Первой мировой войны. Считалось, что он должен внести свой вклад в английскую кинопропаганду. Атаку на него возглавил бывший друг и коллега Майкл Бэлкон, нанеся болезненный удар. «У меня на студии был молодой и толстый младший техник, которому я поручал разнообразную работу. Теперь он один из наших самых

знаменитых режиссеров и находится в Голливуде, тогда как мы, страдая от нехватки специалистов, пытаемся снимать фильмы ради своей страны… Я не называю этого человека, поскольку решил не называть дезертиров по имени». Но все понимали, кого он имеет в виду. Кто-то из сатириков скаламбурил, выдумав фильм «Унесенные страхом», якобы снятый Альфредом Хичкоком.

Хичкок болезненно переживал нападки, особенно когда его называли «дезертиром», вплоть до того, что нарушил многолетнюю привычку и очень резко публично ответил на критику Бэлкона. Он приписал ее зависти к своему успеху. Хичкок писал: «Взгляд Бэлкона окрашен личным опытом работы с Голливудом, который в конечном счете обернулся для него неудачей. Он вечный Дональд Дак… То, как я помогаю своей стране, – мое дело, а не мистера Бэлкона, и это не имеет отношения к патриотическим идеалам. Вероятно, мистер Бэлкон ненавидит Голливуд. Его замечания я могу приписать лишь личной ревности. Как еще можно объяснить такую глупость?» Хичкок мог бы прибавить, что согласился снимать фильмы для британского Министерства информации и уже помогал своей стране, не заявляя об этом публично. Например, он монтировал американские версии двух британских документальных фильмов о войне.

Этот эпизод имел еще один неприятный аспект, поскольку указывал на серьезные перемены в отношении к нему английских критиков и поклонников. Они пришли к выводу, что американские фильмы Хичкока уступают его лучшим картинам и что отъезд из Лондона нанес ущерб его кинематографическому воображению. Он перестал быть тем Хичкоком, который снял «39 ступеней» и «Леди исчезает» и превратился в винтик голливудской машины, производящей слащавые и вульгарные поделки ради извлечения прибыли. Разумеется, это было злобное и несправедливое обвинение, но опровергнуть его удалось только в 1960-е и 1970-е гг.

После возвращения Хичкока в Америку Дэвид Селзник снова отдал его «в аренду» для съемок двух фильмов, на сей раз компании RKO. RKO, или Radio-Keith-Orpheum, уже была известна своими мюзиклами и легкими комедиями, к которым в том момент Хичкок мог и не испытывать неприязни. Он всегда говорил, что первый из двух фильмов, «Мистер и миссис Смит» (Mr & Mrs Smith), снимал из чувства долга. Кэрол Ломбард сдала ему в аренду свой дом, и они подружились. Именно по этой причине Хичкок согласился снимать для RKO комедию, главная роль в которой предназначалась этой актрисе. Вероятно, все было

не так просто. На самом деле Хичкок уже давно выражал желание работать с ней, а также обрадовался возможности сделать комедию на американском материале и, как он выражался, с «типичными американцами».

Саму Ломбард нельзя было назвать типичной. Когда однажды на съемочной площадке Хичкок стал обсуждать с ней отснятый материал, она сказала: «Мне плевать. Как тебе нравятся мои новые сиськи?» Ломбард знала о якобы сказанных Майклу Редгрейву словах Хичкока «актеры – это домашний скот», и в первый день съемок он с удивлением обнаружил на съемочной площадке три стойла. В каждом из них стоял теленок, а на шее у животных висели таблички с именами Кэрол Ломбард, Роберта Монтгомери и Джин Реймонд – исполнителей трех главных ролей в фильме.

Но работали они слаженно, и Хичкок закончил съемки за шесть недель. Это была несомненно успешная голливудская комедия в стиле «Это случилось однажды ночью» (It Happened One Night) и «Мой слуга Годфри» (My Man Godfrey). Ломбард была королевой эксцентричных ролей и могла без труда играть главные роли в комедиях об ухаживании и браке. Получился легкий, развлекательный и незапоминающийся фильм. Однако он пользовался огромным успехом и подтвердил крепнущую репутацию Хичкока как режиссера, работающего на американской земле.

Второй фильм для RKO был совсем другим. Смешные моменты в нем тоже присутствовали, но юмор был черным. Хичкок приступил к съемкам «Подозрения» (Suspicion) в феврале 1941 г. Это психологический триллер, в котором героиня приходит к убеждению, что муж пытается ее убить. В романе Фрэнсиса Айлса «Перед фактом» (Before the Fact), который послужил основой для фильма, героиня сознательно выпивает предложенный яд: она беременна от мужа и не желает рожать ребенка убийцы. Выглядит немного натянуто, но Хичкока привлекла эта мрачная ситуация. Главные роли в фильме сыграли Джоан Фонтейн и Кэри Грант, хотя Хичкока, по всей видимости, раздражали их гонорары – по сравнению с жалованьем, которое получал он сам.

К началу съемок сценарий не был полностью готов. Название фильма еще не придумали, а многие расцвеченные пометками страницы требовалось переписать. От напряжения и нерешительности Хичкок заболел, а исполнительница главной роли жаловалась, что он уделяет недостаточно внимания ее игре. В «Ребекке» Хичкок все время нянчился с Фонтейн, и теперь ей казалось, что режиссер теряет к ней интерес. На самом деле он

теперь просто не сомневался в ее возможностях. Ей приходилось трудно и с Грантом – оба жаловались, что другой пытается «тянуть одеяло на себя». Хичкок изо всех сил поощрял это обычное для актеров соперничество, чтобы усилить атмосферу напряжения на экране.

Хичкок восхищался актерскими способностями Гранта. В конечном счете Грант сыграл в четырех фильмах режиссера и мог бы сыграть еще в шести, если бы позволили время и обстоятельства. Говорят, что Грант был таким человеком, каким мечтал стать Хичкок. Возможно, но маловероятно. В любом случае Кэри Грант – это фикция, придуманная для публики. На самом деле он был английским циркачом Арчи Личем, перескочившим с трапеции на пьедестал кинозвезды. Его секрет заключался в том, чтобы ничего или почти ничего не делать; его лицо во многих отношениях оставалось чистым листом, на котором зрители могли прочесть любую эмоцию. Иногда его глаза слегка двигались, регистрируя, что что-то случилось, даже если он сам не мог сказать, что именно произошло. Достаточно было одной фразы или одного жеста. Таким был его стиль. В знаменитой сцене, где главный герой приносит больной жене молоко – Хичкок поместил в стакан электрическую лампочку, чтобы оно светилось, – он с таким же успехом мог подавать снотворное или яд. Фоном звучит вальс Штрауса под названием «Венская кровь». Поза Гранта, выражение его лица – это воплощение совета Хичкока актерам: «*Ничего* не делайте». Это не так просто, как кажется.

Коллега Гранта, Джеймс Мейсон, снимавшийся в другом фильме Хичкока, вспоминал: «Кэри был очень серьезным человеком, не похожим на своего персонажа. Он до последней секунды сидел и ждал, сжимая в руке текст роли, как будто от этого зависела его жизнь. Затем начинал играть, уверенный, беспечный и небрежный, делая все будто походя». Он умудрялся передавать близость и одновременно безразличие, и эта особенность всегда сопровождала образ Кэри Гранта.

Для фильма придумали три разные концовки – признак неуверенности, которая сопровождала весь процесс съемок. В одном варианте персонаж Гранта действительно убийца. Студия отвергла этот финал на том основании, что романтическая кинозвезда не может играть злодея. Вторая концовка, в которой жена выпивает молоко без всякого вреда для себя, но спасает желающего отравиться мужа, была раскритикована зрителями на предварительном просмотре. Хичкоку пришлось согласиться на неопределенный финал, когда несчастные супруги якобы мирятся и уезжают вместе, после того как жена понимает, что чувства

затмили ее разум. Такой конец с намеком на угрозу, похоже, удовлетворил режиссера.

Ко всеобщему удивлению, у «Подозрения» действительно оказался счастливый конец – но в другом смысле. Вышедший на экраны в ноябре 1941 г., фильм быстро завоевал популярность, и кто-то из критиков даже заявил, что он «гораздо лучше» «Ребекки». Публика согласилась с ним, и «Подозрение» стало самым популярным и прибыльным фильмом компании RKO за год. Джордж Шефер, президент RKO, прислал Хичкоку телеграмму: «ОРХИДЕИ ДЛЯ ВАС ОТЗЫВЫ ПРЕВОСХОДНЫЕ И КАРТИНА ВЕЛИКОЛЕПНО ПРОДАЕТСЯ МЫ ВСЕ ОЧЕНЬ СЧАСТЛИВЫ И ЗНАЕМ ВЫ ДОЛЖНЫ БЫТЬ СЧАСТЛИВЫ ТОЖЕ». Любовь зрителей была подтверждена в феврале 1942 г., когда Джоан Фонтейн получила премию «Оскар» за лучшую женскую роль.

Не подлежит сомнению, что в фильме отражены характерные для режиссера темы; пузыри тревоги, скрывающиеся под поверхностью, ускользающая от взгляда тьма среди знакомой и уютной обстановки. Резкие горизонтальные тени на невинных персонажах, словно печать Каина. Тени везде, подчеркивающие тревожное ожидание и неоправданные подозрения. Напряжение практически осязаемо.

Это фильм о способности видеть и понимать. В одной из сцен детектив смотрит на произведение абстрактного искусства, но его взгляд ничего не говорит зрителю. Понимает ли он что-то или это выше его разумения? Точно так же камера останавливается на лице Кэри Гранта. Кто он – неудачливый плейбой или социопат? Неизвестно. Все необъяснимо и зыбко, и именно поэтому неопределенная концовка как нельзя лучше соответствует тону и стилистике фильма. Тем не менее фильм обладает необычной властью над зрителем, удерживая его в постоянном напряжении.

Снимая «Подозрение», Хичкок уже начал работу над своей следующей картиной. «Диверсант» (Saboteur) был в первую очередь его детищем. С помощью Альмы и Джоан Харрисон Хичкок написал сценарий для фильма, в котором рабочего оборонного завода ошибочно обвиняют в саботаже. Привлекательная молодая женщина помогает подозреваемому выследить настоящего преступника. Очень похоже на фильм «39 ступеней», перенесенный на американскую почву. И это действительно так. В каком-то смысле Хичкоку нравилось оглядываться назад. Мысли о ремейках «Жильца» и «Человека, который слишком много знал», уже посещали его, но были отложены.

Хичкок познакомил с фабулой предполагаемого фильма Селзника, которого удалось впечатлить, но не убедить. Он написал режиссеру, чтобы тот «попробовал чем-нибудь заменить взрывающуюся плотину. Это не очень ново для фильма-катастрофы». Кроме того, в качестве меры предосторожности продюсер отправил одного из своих старших коллег, Джона Хаусмана, наблюдать за процессом превращения сценарного плана в жизнеспособный фильм. Уже на этом раннем этапе Селзник планировал продать и режиссера, и фильм другой студии и, естественно, хотел защитить свою инвестицию. Он надеялся, что Хаусман, тоже англичанин, без труда поладит с Хичкоком. Хаусман в предыдущие годы работал с Орсоном Уэллсом и, возможно, считался человеком, умеющим обращаться с капризными личностями.

Хаусман с первого взгляда проникся симпатией к соотечественнику. «Я слышал о нем как о толстяке, склонном к скабрезным шуткам, гурмане и хвастливом знатоке хороших вин. К чему я не был готов, так это к удивительно тонко чувствующему человеку со строгим католическим воспитанием и шрамами, нанесенными социальной системой, против которой он постоянно восставал и которая сделала его подозрительным и уязвимым, то послушным, то непокорным». Возможно, это преувеличение, непонятно только чье – Хичкока или Хаусмана.

Хаусман говорил о Хичкоке, что «его страстью была работа, к которой он подходил с рассудительностью и непривычной для меня почти научной ясностью». Его работа с Хичкоком состояла из разговоров, «касавшихся разнообразных историй, ситуаций, характеров, откровений и неудач, которые он обдумывал ночью и опробывал на нас в течение дня». В голове у Хичкока возникали совершенно не связанные друг с другом образы и сцены, но, как говорит Хаусман, «выжившие элементы в конечном итоге соединялись в своего рода историю согласно тщательно рассчитанным и хитро задуманным ритмам». Таковы корни «Диверсанта», где главные сцены и конфликты были связаны множеством тончайших нитей.

В процессе планирования и написания сценария команда лишилась одного ценного игрока. Джоан Харрисон решила, что теперь будет самостоятельно делать себе карьеру в Голливуде. Хичкок попросил Селзника увеличить ей жалованье, а когда продюсер отказался, в ярости выскочил из его кабинета. Харрисон и Хичкок сохранили дружеские отношения и со временем снова стали работать вместе.

Харрисон сменил молодой человек по имени Питер Виртел, который не имел опыта сочинения сценариев. Хичкок пообещал,

что научит его всему за двадцать минут. Когда Виртел попросил растолковать один непонятный эпизод, Хичкок ответил, что «они никогда не спросят» – под словом «они» режиссер понимал «широкие массы» и «тупые миллионы». Он был вынужден продавать им билеты, чтобы зарабатывать себе на жизнь, но не обязан восхищаться ими. В этом состоял парадокс его положения. Приходилось учитывать вкусы зрителей и до определенной степени потакать им, но в то же время Хичкок считал себя художником, а не просто работником индустрии развлечений, что могло породить странные деформации. Возможно, его склонность преуменьшать свои достижения была признаком ненависти к себе.

Дополнительным стимулом для съемок «Диверсанта» стала бомбардировка японцами Перл-Харбора утром 7 декабря 1941 г. Теперь Америка уже не могла сохранять нейтралитет в большой войне, и это позволило Виртелу (и его соавтору Дороти Паркер) вставить в сценарий многочисленные замечания о тех богатых американцах, светских львах и промышленниках, которые симпатизировали фашистам.

Селзник продал фильм вместе с режиссером независимому продюсеру Фрэнку Ллойду, который, в свою очередь, делал фильм для Universal Pictures. В то время компания Universal еще не была тем гигантом, каким стала впоследствии, и Хичкок получил скромный бюджет. Зато в его работу почти не вмешивались, и это искупало все остальное. Он с энтузиазмом взялся за дело. Как заметил художник-постановщик Роберт Бойл, «нам оставались только крошки». Склад превратился в авиазавод. Задний план состоял из матовых фотографий и макетов. На все сомнения Хичкок отвечал: «Я знаю, что это можно сделать». Этими зачастую подручными средствами режиссер воссоздавал образ и атмосферу современной Америки – обширное ранчо фашистского агента, опустевший город, дом на Манхэттене, плотину Боулдер, военно-морскую базу, киноконцертный зал Radio City и, что самое поразительное, верхнюю часть статуи Свободы, с которой падает и разбивается насмерть настоящий диверсант. Это было сочетание реальных съемок, рисунков и макетов. Когда на верфи в Бруклине загорелся французский лайнер, Хичкок отправил туда операторов с камерой, чтобы заснять катастрофу, которую затем включил в фильм.

Хичкок снимал очень быстро, словно темп событий во внешнем мире подстегивал его; он начал съемки в октябре 1941 г., а закончил в январе 1942 г. Скорость поражала. В фильме есть несколько запоминающихся моментов, таких как падение со статуи Свободы, но в целом конструкция его довольно шаткая. Он

отличается скоростью и яростью. В нем есть сила настоящей драмы, которая захватывает зрителей, передавая необыкновенное напряжение и волнение. В сюжете фильма Хичкок использует внезапность, неожиданные связи, сатирические повороты. Как заметил один из критиков, «это самый хичкоковский Хичкок, хотя и не обязательно самый лучший». Сам режиссер, похоже, согласился с такой оценкой, отметив, что и сценарий, и актеров не назовешь идеальными. Но гораздо важнее то, что смерть грозит не герою, а злодею. Это была эстетическая ошибка. Тем не менее фильм имел успех, хотя и не слишком громкий. Хичкоку наконец удалось снять настоящий американский триллер, действие которого происходит в Соединенных Штатах, и зрители это оценили. Кроме того, это был первый фильм, в котором в титрах имя режиссера значилось первым; афиши сообщали: «Диверсант» Альфреда Хичкока. И так будет всегда.

Хичкок окончательно решил остаться в Америке. После окончания съемок, в том же месяце, в авиакатастрофе погибла Кэрол Ломбард, и Хичкок должен был покинуть дом, который он у нее арендовал. Семья (в основном Альма) начала подыскивать собственный дом. Подходящий нашелся тут же, в Бель-Эр, по адресу: 10957 Белладжо-роуд, – там Хичкоки прожили до конца жизни. Расположенный всего в нескольких километрах от Сейнт-Клауд-роуд, он был новым, построенным в так называемом колониальном стиле. Вероятно, Хичкок стал его первым владельцем. В просторном, удобном доме, полностью скрытом деревьями, имелось семь спален и пять ванных комнат. У Хичкока был хороший вкус, хотя удовлетворять его становилось все дороже. Напротив располагалось поле для гольфа на пятнадцать лунок, принадлежавшее Bel Air Country Club, и Альма подбирала мячи, залетавшие на ее лужайку. У Хичкоков было два терьера, которые тоже охотились за мячами. Семья обрела свой дом.

Хичкок уже пустил корни в новой стране: летом 1940 г. он приобрел загородный дом среди калифорнийских секвой. «Сердце гор» находилось в Скотс-Вэлли на склонах гор Санта-Крус; на участке площадью тридцать пять гектаров росли апельсиновые и грейпфрутовые деревья. Это был большой дом, построенный в «калифорнийско-испанском» стиле 1930-х гг., с красной черепичной крышей, белыми стенами, арочными дверными проемами и деревянными балками. Из него открывался великолепный вид на залив Монтерей, и Хичкоки пристроили к дому стеклянную столовую с теплым полом. Входная дверь дома была сделана из винной бочки. В огороженном розарии Альма выращивала белые розы, свои любимые цветы, а на беленой

каменной стене висела мозаика «Птицы» работы Жоржа Брака. В буфете Хичкок держал граммофон и коллекцию пластинок классической музыки.

Вскоре дом стали называть «Ранчо», но развешанные повсюду корзины с цветами вызывали ассоциации с Шамли-Грин и Англией. Роберт Бойл говорил: «Мне кажется, Северная Калифорния всегда напоминала Хичу Англию. Было что-то похожее в погоде, такой же непредсказуемой. Туман и дождь, а потом солнце. Странная переменчивая местность, дикая и грозная, и я думаю, что это интриговало его. В ней было нечто мистическое». Тем не менее на участке имелся вполне прозаический виноградник, и сторож Хичкока делал вино. Хичкок угощал этим вином гостей, среди которых в последующие годы бывали Ингрид Бергман и Джеймс Стюарт (не говоря уже о принцессе Грейс и князе Ренье), а также для таких случаев заказывал у своих любимых лондонских поставщиков дуврскую камбалу, стейки или пирог с почками. Один из снимавшихся у него актеров, Хьюм Кронин, однажды заметил, что Хичкок «получал огромное мрачное удовольствие, наблюдая, как гости восхищаются всеми этими изысканными винами и крепкими напитками».

6
Импровизируйте!

Он уже размышлял над следующим фильмом. Хичкоку понравилась свобода, предоставленная ему Universal Pictures, и он с удовольствием продолжил работу со студией. Настроение поднимал и тот факт, что в результате успеха «Диверсанта» Селзник увеличил его гонорар. Сам Хичкок получил 50 000 долларов, и это несколько ослабило недовольство тем, что продюсер его эксплуатирует. Идея нового фильма пришла к нему за ланчем в начале мая 1942 г., когда Гордон Макдоннел, муж редактора сценарного отдела студии, рассказал любопытный случай из жизни. Так появился фильм «Тень сомнения» (Shadow of a Doubt). Макдоннел изложил свою версию истории, а Хичкок, увлекшись идеей, набросал сценарный план и предложил его студии. Идея была неотразима. В маленький городок приходит зло. Убийца-социопат скрывается от внимания полиции в провинциальном городе, якобы приехав навестить родственников, с которыми давно не виделся; все ему рады, но племянница вскоре начинает сомневаться в намерениях и даже в здравом уме «дядюшки Чарли».

Именно так и предполагалось назвать фильм. Хичкок хотел, чтобы сценарий написал Торнтон Уайлдер, автор пьесы «Наш городок» (Our Town), драмы из жизни простых людей в выдуманном городе Гроверс-Корнерс в Нью-Гемпшире. Вероятно, согласие Уайлдера удивило Хичкока. Режиссер уже привык, что известные писатели отвергали его предложения, зачастую почти не скрывая презрения.

Оба хотели достоверно изобразить американское общество и выбрали для изучения город Санта-Роза в Калифорнии. Они нашли подходящую главную площадь, подходящую библиотеку, подходящую улицу и подходящий дом (частично воссозданный на съемочной площадке в студии), беседовали с местными жителями, выискивая характерные особенности или фразы, которые можно было бы использовать. Вернувшись в Голливуд, Хичкок и Уайлдер тут же приступили к работе, пока воспоминания были еще свежи. Утром они обсуждали, что предстоит сделать за день, и в письме другу Уайлдер сообщал, что «во время долгих бесед мы сочиняли новые повороты сюжета и смотрели друг на друга в удивленном молчании, словно спрашивая: «Полагаете, публика это выдержит?» После обеда писатель записывал придуманные сцены в блокнот, оживляя их,

как он сам выражался, «известной неприязнью Уайлдера к семейной жизни». У обоих имелось такое ясное представление о сюжете, что соблюдать хронологию было не обязательно; фильм уже имел органичную форму, не нуждавшуюся в совершенствовании.

Хичкоку был очень близок по духу характер дядюшки Чарли, веселого и приятного в общении, но в глубине души затаившего маниакальную ненависть к обществу. Режиссер также получал удовольствие от съемок консервативной американской семьи из маленького городка, в которую попадает этот типично американский Носферату. На поверхность прорвались все тревожные ожидания и страхи Хичкока, притаившиеся под фасадом обыденной жизни. Когда Джозеф Коттен, приглашенный на роль дядюшки Чарли, поделился с Хичкоком своими сомнениями, тот ответил: «Просто будьте собой». Это и определило триумф реализма в фильме. Все были просто «собой» – легкомысленная, но симпатичная мать, медлительный, но надежный отец, сообразительная племянница – причем в аутентичной обстановке. Это была вторая после «Саботажа» попытка Хичкока воспроизвести на экране американский образ жизни.

Первоначальное название сменили на «Тень сомнения», вероятно, из уважения к мрачным теням фильма, но Хичкок практически не отступил от оригинального сценария Торнтона Уайлдера. Тереза Райт, игравшая племянницу, которая раскрыла правду о дяде, вспоминала, что Хичкок «полностью представлял себе фильм еще до начала съемок, как будто в голове у него имелся маленький кинозал». Он сидел за письменным столом сложив руки на груди и обсуждал каждую сцену со своим оператором и другими коллегами. В августе 1942 г., когда съемочная группа была полностью собрана, начались съемки.

Фильм «Тень сомнения» задумывался как реалистичный, но Хичкок всегда предпочитал искусственную обстановку павильона. Его художник-постановщик рассказывал, что они «снимали несколько дублей на натуре, минимальное количество, а потом он любил работать в контролируемой обстановке павильона… он был готов пожертвовать многим, чтобы получить этот контроль». Тем не менее иногда Хичкок с удовольствием импровизировал. Сохранилась его фотография на съемках «Тени сомнения», где он смотрит в объектив камеры. Режиссер утверждал, что никогда не позволял себе такого, но разве фотография может обманывать? В любом случае у него была привычка располагаться на стуле прямо под камерой.

Основой всего была синхронизация. Как вспоминала Райт,

«если актер барабанил пальцами, это был не просто рассеянный жест; в нем присутствовали ритм и мелодия – нечто вроде музыкального рефрена. Когда персонаж ходил, шелестел газетой, вскрывал конверт или насвистывал, когда вы слышали хлопанье крыльев птицы или другой внешний звук – все это было тщательно продумано и организовано. Хичкок составлял настоящую партитуру звуковых эффектов, словно делал оркестровку для отдельных музыкальных инструментов». Бывало, что эффекты возникали случайно; например, когда дядюшка Чарли прибывает на железнодорожную станцию в Санта-Розе, солнце многозначительно прячется за облаками.

Ассоциация с музыкой усиливалась настойчивым использованием эффекта удвоения – племянница Чарли и дядюшка Чарли, два детектива, два ребенка, две сцены за ужином, кадры в баре «До двух», где подают два двойных бренди, парочки, танцующие вальс из «Веселой вдовы», и т. д. Считалось, что все это сознательный расчет, призванный подчеркнуть двойственность центрального персонажа или даже смесь комедии и саспенса, которой насыщен фильм, однако это могло получиться непроизвольно, как следствие музыкального ритма фильма. Бóльшая часть того, что приписывалось сознательному использованию символизма режиссером, хотя он, по крайней мере в частном порядке, это высмеивал, могла быть просто вынужденной интерпретацией случайностей или совпадений. Сам Хичкок рассуждал об интерпретациях неопределенно и туманно, как будто не желал слишком тщательно анализировать свои намерения. Он с радостью предоставлял критикам и ученым возможность высказывать собственные предположения, прекрасно понимая, что таким образом укрепляет свою репутацию среди интеллектуалов и университетских преподавателей, но в то же время относился к этим интерпретациям с долей иронии.

Свой сорок третий день рождения, который пришелся на начало съемок фильма «Тень сомнения», Хичкок отметил с характерным для него мрачным юмором. Он приставил к горлу длинный разделочный нож; присутствующие, увидев его улыбку, тоже рассмеялись. Но плохие новости не заставили себя долго ждать. Мать Хичкока уже некоторое время страдала от острой почечной и кишечной инфекции и осенью того же года умерла в доме в Шамли-Грин. Пять месяцев спустя умер старший брат режиссера, предположительно приняв большую дозу паральдегида. Самоубийство могла спровоцировать смерть матери, но точно этого никто не знает. Он много пил, и смертельная смесь лекарств и алкоголя так или иначе убила бы его. Свой вклад в трагедию внесли и тяготы войны.

О реакции Хичкока на эти две смерти ничего не известно, но за следующие несколько месяцев он сильно похудел. Смерть манила его. К концу 1942 г. Хичкок сбросил 45 килограммов, что сильно обеспокоило Дэвида Селзника. Он писал: «Я искренне и серьезно волнуюсь из-за резкого похудания Хича. Надеюсь, у него есть врач – в противном случае однажды утром может прийти шокирующее известие о сердечном приступе или о чем-то подобном». В результате медицинского обследования, которое требовалось для получения страхового полиса, Хичкок выяснил, что у него увеличенное сердце и грыжа. Он так боялся медицинских процедур, что отказался от операции на брюшной полости и предпочел носить бандаж. В страховке ему отказали.

Смерть матери имела и другие последствия. Здоровье Эммы Хичкок ухудшилось еще во время подготовки и съемок «Тени сомнения». В фильме мать тоже зовут Эммой, и Патриция Коллиндж играет добрую и любящую женщину; похоже, в этом образе воплотились некоторые черты Эммы Хичкок, в том числе привычка кричать по телефону, словно ее голос должен преодолеть расстояние до собеседника. Впоследствии Хичкок вспоминал, что испытывал «постоянную тревогу из-за войны, а также из-за ее ухудшавшегося здоровья. Мысли о ней не выходили у меня из головы. Полагаю, если мы размышляем о таком персонаже, как мать, то вполне естественно начинать со своей. Вполне разумно предположить, что мать из «Тени сомнения» – вымысел, основанный на моих воспоминаниях». Наверное, это одно из немногих откровенных высказываний Хичкока. Он не хотел никого подпускать слишком близко.

Столь же сдержанно он высказывался о самом фильме. Один из его первых поклонников, Гордон Макдоннел, который первым рассказал Хичкоку эту историю, написал ему, что «вы явно вложили всего себя в эту картину». Хичкок мог бы отвергнуть этот комплимент. Иногда он говорил, что это был его «любимый» фильм, иногда называл его «одним из любимых», а иногда – «картиной, которая принесла мне наибольшее удовлетворение». Большинство критиков причисляет фильм к лучшим работам режиссера. Таков вердикт потомков. В то время «Тень сомнения» считалась всего лишь увлекательным криминальным триллером. Говорят, существует всего две разновидности историй: одна из них – о путешествии, а вторая – о приезде незнакомца в город. Хичкоку удается передать подозрительность и тревогу, напряжение и даже ужас второго варианта. Мы уже сталкивались с его трюком, когда он бросал пустую чайную чашку через плечо. Все очень хрупко; все может разбиться.

Фильм вышел в прокат в начале 1943 г., но двумя месяцами раньше Селзник уступил режиссера тому, кто предложил бóльшую цену. Звучит довольно резко, но Хичкок бы полностью согласился с этим. Джозеф Коттен вспомнил ремарку самого Хичкока об актерах и заметил: «Вижу, что режиссеров продают, как скот». В ноябре 1942 г. Хичкок перешел в сферу влияния продюсера Дэррила Ф. Занука и компании Twentieth Century Fox.

У Хичкока уже имелось предложение для нового работодателя. Он обдумывал идею «фильма о спасательной шлюпке», который мог бы раскрыть непростые взаимоотношения в охваченном войной мире. Его также увлекали технические сложности съемки в ограниченном пространстве шлюпки. Хичкока интересовала идея о несовместимых пассажирах спасательной шлюпки, оказавшихся вместе посреди бурного моря, после того как их корабль был потоплен подводной лодкой; это можно рассматривать как метафору и жизни и войны.

Хичкок начал работу над сценарным планом сразу же после перехода в Twentieth Century Fox. В отсутствии Занука, которого призвали в армию – он был полковником войск связи, – продюсером картины стал Кеннет Макгоуэн. Хичкок, Макгоуэн и Альма сочинили наброски сценария, но им требовался и известный, а еще лучше знаменитый автор, имя которого вызывало бы доверие ко всей затее.

С предложением написать сценарий Хичкок обратился к Хемингуэю, но писатель отказался. Затем Макгоуэн и Хичкок связались со Стейнбеком, чей роман «Гроздья гнева» (The Grapes of Wrath) три года назад экранизировала компания Twentieth Century Fox. В то время Стейнбек был свободен и снимал дом в Голливуде. Это была удача. По всей видимости, Стейнбек тоже так думал и еще до подписания контракта сочинил «повесть», как он сам ее назвал, на сотню страниц. Получилось нечто не слишком вразумительное.

Затем Стейнбек улетел в Нью-Йорк, собираясь отправиться на европейский театр военных действий в качестве военного корреспондента New York Herald Tribune. Хичкоки последовали за ним, рассчитывая подробно обсудить сценарий. Стейнбек пребывал в заблуждении, что его работа почти закончена, но Хичкок, естественно, настаивал на изменениях и дополнениях. Писатель сочинил рассказ от лица одного из выживших, но для кинематографа это не очень подходило. Впоследствии Стейнбек назвал Хичкока «одним из тех удивительных английских снобов среднего класса, которые действительно презирают рабочих». Судя по этим словам, Стейнбек не понимал или не давал себе труда понять мотивы режиссера. Возможно, его сбивали с толку

манеры Хичкока или его акцент – а возможно, и то и другое. Сотрудничества не получилось.

Затем сценарий прошел через нескольких писателей, и последний из них, Джо Сверлинг, не слишком придерживался оригинальной версии Стейнбека. Он подтвердил, что «после первого прочтения сценария Стейнбека я больше не обращался к нему, как и все остальные, кто работал над фильмом». Тем не менее имя Стейнбека осталось в титрах, возможно, из-за подписанного контракта или с целью убедить публику в серьезности фильма. Руководил всем Хичкок, который вместе со Сверлингом придумал многие сцены и эпизоды. Летом 1943 г. Занук, неожиданно вернувшийся из армии, пришел в ярость из-за того, что подготовка рабочего сценария заняла столько времени. Когда Хичкок снимал еще первые сцены, продюсер провел хронометраж и с удивлением обнаружил, что законченный фильм может растянуться до двух часов. Он отправил записку режиссеру с просьбой «полностью исключить некоторые элементы».

Хичкок всегда точно рассчитывал время. Фильм уже существовал у него в голове. Он ответил Зануку: «Не знаю, кому вы поручили хронометраж сценария, но в любом случае он вводит в вас в заблуждение самым ужасным образом. Я бы даже сказал, возмутительным образом». И подписался с иронией: «Ваш верный слуга Альфред Хичкок». Режиссер был прав, и после более тщательного хронометража вопрос отпал.

Съемки фильма оказались не менее трудными, чем подготовка. Возможно, технические сложности и привлекали Хичкока, но они не вызывали энтузиазма у исполнителей, которым, например, приходилось спускаться по веревочному трапу в маленькую лодку, плававшую в огромном резервуаре с водой. Они падали в воду или промокали до нитки из-за брызг, а лодку сильно раскачивали, чтобы вызвать у них «морскую» болезнь. Почти все актеры заработали простуду – или того хуже. Таллула Бэнкхед, игравшая роль журналистки, вспоминала, что была «до полусмерти измучена потоками воды и качкой. Жара, яркий свет, искусственный туман, погружения в воду с последующей быстрой просушкой – из-за всего этого я в начале ноября заработала пневмонию».

Интересно, что актриса скорее «приободрилась», чем «упала духом». Она всегда искала во всем положительную сторону. И даже вызвала небольшой скандал на съемочной площадке своей привычкой не носить нижнего белья. Когда она поднималась по трапу и залезала в лодку, члены съемочной группы бросали жребий – счастливчики получали возможность подглядывать за ней. Когда Хичкоку доложили о ситуации, он ответил, что это в

компетенции цирюльника, а не режиссера. Он оставался с актрисой в дружеских отношениях; Бэнкхед любила выпить, обладала острым язычком, была озорной и отличалась извращенным умом. По всей вероятности, Хичкок часто увлекался красивыми блондинками, но ему нравились остроумные и даже злые на язык женщины, такие как Кэрол Ломбард и Таллула Бэнкхед.

«Спасательную шлюпку» (Lifeboat) приняли неважно. Съемки и окончательный монтаж заняли год, а не полгода, как планировалось, и студия не слишком удачно провела рекламную кампанию. Фильм восприняли как аллегорию войны, тогда как в сущности это был рассказ о полном опасностей приключении и о кризисе личности, фоном для которого служила война. Фильм повествует о разобщенной и неорганизованной группе американцев, которых обманывает спасенный ими немецкий офицер; он оказывается капитаном подводной лодки, потопившей их корабль, и постепенно уводит спасательную шлюпку к врагу. Некоторые яркие эпизоды, такие как ампутация ноги и самоубийство матери мертвого ребенка, производят очень сильное впечатление, но критики были убеждены, что фильм демонстрирует превосходство твердого характера нациста над слабостью и разобщенностью американцев. Хичкок тут же придумал оправдание, утверждая, что это призыв к Америке сплотиться против врага, но ущерб был уже нанесен. Режиссер вспоминал, что один из критиков дал фильму «десять дней на то, чтобы духу его не было в городе».

К тому времени как появились рецензии, Хичкок уже последовал этому совету. Он собирался вернуться в Англию в качестве консультанта Сидни Бернстайна, своего старого знакомого по Лондонскому обществу кино, который снимал два фильма для Министерства информации. Это были пропагандистские «короткометражки», которые помогут Хичкоку смягчить чувство вины за то, что он ничем существенным не помог воюющей Британии. Впоследствии режиссер говорил в одном из интервью: «Я знал, что если не смогу ничего сделать, то не прощу себе этого до конца жизни». Ему также не терпелось обговорить с Бернстайном возможное сотрудничество после окончания войны, когда новая англо-американская компания могла бы получить существенные преимущества.

В начале декабря 1943 г. Хичкок получил неприятный опыт перелета через Атлантику во время войны. Он вспоминал: «Я вылетел туда на бомбардировщике, пристроившись кое-как прямо на полу, но, когда мы уже почти пересекли Атлантику, самолет

повернул назад. Через два дня мне удалось вылететь вновь». Для такого нервного человека это была настоящая пытка.

Прибыв в Лондон, Хичкок поселился в отеле Claridge's, но относительная роскошь не могла скрыть лишений и страхов военного города. Он успел повидаться с несколькими друзьями и посетить сестру, которая по-прежнему жила в Шамли-Грин, но больше всего ему запомнились воздушные налеты, лучи прожекторов и залпы зениток. «Обычно в отеле Claridge's со мной никого не было, а снаружи падали бомбы, стреляли пушки, и я был один и не знал, что делать».

Как бы то ни было, его ждала работа. Он договорился с Бернстайном о съемке двух короткометражных фильмов о французском Сопротивлении, которые планировали показать в районах Франции, недавно освобожденных от немецкой оккупации. Над фильмами «Счастливого пути» (Bon Voyage) и «Приключение на Мадагаскаре» (Aventure Malgache) Хичкок работал в первые два месяца 1944 г. с французскими актерами. В то время этим фильмам не придавали особого значения, и до сих пор идут споры, были ли они вообще в прокате. Тем не менее они, особенно «Счастливого пути», рассказывали о по-настоящему драматических событиях: немецкий агент использует сбежавшего английского пленника, чтобы проникнуть в отряд Сопротивления во Франции. Это было гораздо ближе к реальной войне, чем «Спасательная шлюпка» или «Диверсант»; в фильме присутствуют все характерные признаки великого «черного кино», и Хичкок даже задумывался о том, чтобы превратить его в полнометражный фильм.

Они с Бернстайном продолжили обсуждение будущего сотрудничества, о чем уже был проинформирован Дэвид Селзник. «Надеюсь, – писал продюсер своему агенту в Англии, – что одним из мотивов, которые привели мистера Хичкока в Англию, не было желание заключить частную сделку на будущее». Селзник не хотел лишаться своего самого ценного актива. Но еще до отъезда в Лондон Хичкок приобрел права на материал, который считал подходящим для фильма. «Дом доктора Эдвардса» (The House of Dr Edwardes) – роман о странных событиях в швейцарской больнице для душевнобольных, что в полной мере соответствовало вкусам режиссера. Ему также казалось, что в Англии он нашел самого подходящего сценариста. Ангус Макфейл знал Хичкока еще по Лондонскому обществу кино и был главой сценарного отдела у Майкла Бэлкона на Лайм-Гроув, когда Хичкок снимал фильмы «Человек, который слишком много знал» и «39 ступеней». Таким образом, это было давнее знакомство, дополненное схожим чувством юмора и склонностью

к розыгрышам. Кроме того, Макфейл помогал писать сценарии к двум пропагандистским фильмам о Франции.

Однако он не умел работать планомерно и непрерывно. «Макфейл все время переписывал собственные сочинения, – вспоминал один из его коллег, Сидни Гиллиат, – и зачастую без всяких оснований». Кроме того, он, по всей видимости, много пил. Как бы то ни было, Макфейл сумел написать сценарный план на семнадцать страниц, который переделывался снова и снова. В любом случае он подготовил почву для последующего фильма.

Селзник, который сам посещал психоаналитика, увлекся этим предложением. «Я хотел бы подчеркнуть, – писал он своему редактору сценарного отдела, – что очень хочу сделать эту психологическую или психиатрическую историю с Хичем». Сам Хичкок также был готов. Он вернулся из Лондона в Голливуд в первых числах марта и начал работать непосредственно с Дэвидом Селзником – всего во второй раз. Их предыдущее сотрудничество над фильмом «Ребекка» оставило у обоих смешанные чувства.

Дальнейшие трудности были вполне предсказуемы. В отличие от Хичкока Селзник действительно увлекался психиатрией. От сильных приступов депрессии он лечился психоанализом. В то время в Соединенных Штатах психоанализ был чрезвычайно популярен, и те, кто мог его себе позволить, рассматривали сеансы как некий светский эквивалент католической исповеди. Фрейдизм превратился в новую ортодоксальную веру. Возможно, именно поэтому Хичкок купил права на «Дом доктора Эдвардса» – надеялся угнаться за модой. Уловка сработала.

В отсутствие Макфейла Хичкок обратился к знаменитому Бену Хекту. Хект работал криминальным, а затем и военным репортером в Chicago Daily News, а затем начал сочинять романы и пьесы, но его истинным призванием были сценарии, и его называли «Шекспиром Голливуда»; его отличали скорость работы и грубоватая простота. Впоследствии Хичкок вспоминал, что Хект сказал ему: «Ладно, Хич, пишите диалоги какие хотите, а я их потом поправлю». Сам Хект восхищался «благовоспитанным Альфредом Хичкоком, из которого фейерверком извергаются повороты сюжета». Они посещали больницы для душевнобольных и палаты психиатрических отделений в поисках местного колорита, беседовали с врачами и медсестрами, добывая нужную информацию. Они прекрасно сработались и в конечном итоге сочиняли по двадцать страниц сценария в день. Хект говорил, что «Хичкок бродил среди своих ночных кошмаров». Селзник попросил своего психоаналитика, Мэй Ромм, прочесть сценарий;

она с радостью согласилась и обнаружила много ошибок, которых не могли избежать сценаристы. Всевозможные психические состояния человека получили правильные названия и описания.

Сам сюжет о директоре психиатрической лечебницы, убившем своего предполагаемого преемника и разоблаченном одним из врачей, не имеет особого значения. Единственное его следствие – это приглашение на главные роли Ингрид Бергман и Грегори Пека. Пек был тогда относительным новичком, и роль человека, страдающего провалами в памяти, далась ему нелегко. Он сделал ошибку, спросив Хичкока, о чем думает его персонаж. Какой должна быть его мотивация? Обычно на такой вопрос режиссер отвечал: «Ваш гонорар», – и в этом случае пользы от совета было не больше. «Мой милый мальчик, – сказал он, – мне совершенно безразлично, о чем вы думаете. Просто сотрите со своего лица всякое выражение». «Самоанализ» и «отсутствие необходимой техники», как выражался сам актер, усугублялись характерным для Хичкока отсутствием реакции на его игру, что Пек воспринимал как отсутствие интереса. На экране заметна некоторая нерешительность и нервозность исполнителя главной роли.

С Ингрид Бергман ситуация была иной. Она приехала в Соединенные Штаты из Швеции пять лет назад, и ее опекал Дэвид Селзник, отзываясь о ней как о «самой добросовестной актрисе из всех, с которыми мне приходилось работать». Она уже исполнила главные роли в таких фильмах, как «Касабланка» (Casablanca), «По ком звонит колокол» (For Whom the Bell Tolls) и «Газовый свет» (Gaslight), и новичком ее назвать было нельзя. Похоже, Хичкок был ею очарован, и между ними завязалась тесная дружба без какого-либо сексуального подтекста. Они были просто добрыми приятелями. По прошествии многих лет Хичкок говорил, что актриса всегда любила его и однажды даже начала флиртовать с ним, но это больше похоже на стариковские фантазии. В первом совместном фильме он был чрезвычайно терпелив с ней на съемочной площадке, и другие актеры заметили, что режиссер, обращаясь к ней, смущался и нервничал. Как вспоминал Пек, «когда он находился рядом с ней, у меня возникало ощущение, что его что-то мучает, но причину его страданий определить было трудно, хотя кое у кого возникли подозрения».

Сам Хичкок описывал ее как «взволнованную, несчастную, напряженную, романтичную, идеалистичную, ранимую, эмоциональную». Наверное, это единственный случай, когда он проявлял такую симпатию к актеру, и, возможно, Бергман помогла ему глубже задуматься о перспективах присутствия

женщины на экране. Запоминающиеся женские образы у него уже были, особенно воплощенный Джоан Фонтейн в «Ребекке», но ни один из них не обладал такой силой или притягательностью, как образы, созданные Бергман в трех фильмах Хичкока. Складывается впечатление, что в нем произошла сильная эмоциональная перемена.

Необычную покорность он проявлял и на съемочной площадке. Бергман вспомнила, что «он терпеливо сидел», пока она излагала свои сомнения по поводу какой-то сцены, реплики или жеста, а затем «очень ласково говорил: «Импровизируйте!» Она признавалась, что лучшего совета никогда в жизни не слышала. Потом, когда Бергман сбежала с Роберто Росселини, Хичкок, по всей видимости, счел себя преданным, и его сентиментальные чувства несколько ослабли. «Ах, Ингрид, – говорил он знакомым. – Такая красивая. Такая *глупая*».

Хичкок приступил к съемкам летом 1944 г. Он приехал на съемочную площадку на своем лимузине ровно в девять утра, и съемки шли в быстром темпе, но без спешки; фильм был закончен в срок, через сорок восемь дней. Пек вспоминал, что режиссер почти не раздавал указаний. Он оставался спокойным и неподвижным, однако, по свидетельству актера, «Хичкок любил контролировать актеров и их действия точно так же, как он контролировал движение камеры, реквизит или сценарий». Иногда он будто дремал, прикрыв глаза, и Пек был уверен, что временами режиссер «крепко спал», пока его не будил ассистент. Возможно, режиссер спал, а возможно, как выражались в то время, «давал отдых глазам». Возможно даже, он прокручивал сцену у себя в голове – по признанию Пека, проснувшийся Хичкок всегда «точно знал, что происходит».

Он также понял, как нужно вести себя с Селзником, роль которого в съемках фильма была ничуть не меньше, чем у Хичкока. Когда продюсер появлялся на съемочной площадке, внезапно ломалась камера или возникала какая-то другая техническая проблема, с которой не удавалось справиться, пока Селзник не уходил. Должно быть, в конце концов он догадался, что его отстраняют, но сначала испытывал такое уважение к методам работы Хичкока, что отказывался что-то подозревать. Селзник говорил своему директору, что «редко видел такое искусное управление съемочной группой или такой эффективный коллектив, как команда «Доктора Эдвардса». Возможно, он также рассудил, что сможет изменить фильм по своему вкусу на стадии монтажа.

Не обошлось и без фальстартов. Хичкок попросил Селзника, чтобы тот пригласил Сальвадора Дали для создания

галлюцинаций. Дали приехал в Голливуд осенью и нарисовал несколько набросков и картин маслом. Но созданные им образы оказались настолько неприятными, что по указанию Селзника бóльшую их часть вырезали в процессе монтажа. Разумеется, Дали пришел в ярость, но сам Хичкок смирился. Иногда он проявлял полное безразличие к тому, что будет с его фильмами после окончания съемок. Его больше интересовал коммерческий успех.

Процессом монтажа руководил Селзник. Он изменил начало фильма, переделал некоторые сцены, скорректировал часть диалогов и в целом сделал фильм короче и резче. Продюсер называл этот процесс «любовной лихорадкой». Грегори Пек использовал другое слово, «завороженный»; именно так в конечном итоге Селзник и назвал фильм. После выхода «Завороженного» (Spellbound) на экраны все подумали, что это очередной триллер Хичкока, но не такой напряженный, как предыдущие.

Тем не менее фильм пользовался успехом у зрителей. Селзник писал, что на просмотре «мы не могли успокоить публику с того самого момента, как его имя [Грегори Пека] появилось на экране, и только после трех или четырех сцен дамы перестали «охать», «ахать» и перешептываться». «Завороженный» получил «Оскар» за лучшую музыку и был номинирован еще в шести категориях, но Хичкок оставался равнодушен к такого рода признанию. Возможно, большее удовлетворение ему доставляли толпа зрителей, окруживших его на премьере в London Tivoli на Стрэнде.

Впоследствии Хичкок говорил о «Завороженном», что «это заурядная погоня за человеком, только в необычной обертке псевдопсихоанализа». Некоторые критики не согласились с ним. Ингмар Бергман была разочарована окончательным вариантом. Но любая интерпретация законченного фильма исполнена таких же двусмысленностей, как сам психоанализ. Образ закрытой двери, мотив вертикальных полос, тема неусыпного взгляда (в том числе, конечно, зрительского) и все сложные искажения визуального восприятия Хичкока – все это представляло мир как тюрьму, побег из которой невозможен. Глаза повсюду.

Художник по спецэффектам, Кларенс Слайфер, писал о сценах, в создании которых участвовал Дали: «Хичкок хотел иметь в этом эпизоде налитые кровью глаза. Я отправился на Скид-Роу [в Лос-Анджелесе] в рождественский сочельник, чтобы сфотографировать тех парней с затуманенным взглядом, которые пили всю жизнь. Вы даже представить себе не можете, сколько вариантов глаз мы сделали, от налитых кровью до плачущих и

бесстрастных». Тем не менее присутствие в фильме Бергман стало причиной некой внутренней деликатности, а также мягкости текстов. Впервые в фильмах Хичкока женщина становится средством исцеления. Она словно цветок в грязи. «Завороженный» рассказывает о замкнутом, пропитанном клаустрофобией мире. И это мир Хичкока, несмотря на всю двусмысленность фильма.

Через два дня после завершения съемок «Завороженного» Хичкок вернулся в Англию, чтобы возобновить переговоры с Сидни Бернстайном о возможном сотрудничестве. Они хотели создать компанию Transatlantic Pictures, которая привлечет лучших сценаристов и актеров из обеих стран, но для этой цели им требовались инвесторы, которые с недоверием относились к любым начинаниям. Хичкок оставался в Лондоне около десяти недель, но не добился существенных успехов в поисках финансирования. Пришлось вернуться в безопасные объятия Голливуда, где ему предложили снять еще один фильм с Дэвидом Селзником.

В Лондоне он узнал от агента Селзника, что продюсер готов начать работу над одним из любимых проектов Хичкока. Популярность и финансовый успех «Завороженного» были такими, что Селзник начал подготовку к съемкам следующего фильма с частью прежней команды: Бену Хекту снова предложили написать сценарий, а Ингрид Бергман – сыграть главную роль. Селзник нашел великолепный материал – детектив, публиковавшийся в журнале более двадцати лет назад. В нем рассказывалось об актрисе, которую уговорили соблазнить предполагаемого двойного агента и выведать его секреты.

Вернувшись в Соединенные Штаты, Хичкок сразу же встретился с Беном Хектом в Нью-Йорке, где они обсудили новую картину, уже получившую название «Дурная слава» (Notorious). В декабре 1944 г. они работали вместе почти ежедневно, с девяти утра до шести вечера; в другие дни Хект диктовал машинистке. Корреспондент New York Times заметил, что «мистер Хект расхаживал по комнате, разваливался на стуле или диване, живописно растягивался на полу. Мистер Хичкок, Будда весом восемьдесят семь килограммов (уменьшившемся со ста тридцати трех), сидел на стуле с прямой спинкой, сцепив руки на животе; его круглые маленькие глаза блестели».

За первым черновиком сценария последовал второй, затем третий, с рукописными комментариями Селзника. Весной 1945 г. Хичкок и Хект вернулись в Лос-Анджелес, чтобы закончить работу. Сюжет изменился. У немецкого двойного агента есть дочь (Ингрид Бергман), которую американский агент (Кэри Грант)

уговаривает соблазнить и женить на себе другого известного немца (Клод Рейнс), чтобы проникнуть в круг заговорщиков. Муж раскрывает ее замысел и решает тайно отравить жену. В последний момент героиню спасает американец. Во время работы над сценарием Хекту или Хичкоку пришла в голову идея, что немцы имеют дело с ураном, – гениальная догадка, если учесть, что до Хиросимы оставалось еще несколько месяцев. Уран прятали в бутылках из-под красного вина.

Несколько месяцев, в течение которых писался и переписывался сценарий «Дурной славы», обошлись очень дорого. Хект и Хичкок получали солидное еженедельное жалованье, и Селзник стал нервничать из-за задержек. Хичкок также тянул с заключением контракта с Селзником, поскольку надеялся подписать договор с Бернстайном о создании Transatlantic Pictures. Как заметил Джон Хаусман, Хичкок «всю жизнь был одержим деньгами и очень переживал из-за них».

Селзник решил сократить потери – текущие, а возможно, и будущие – и продал весь проект студии RKO. Хичкок обрадовался такому повороту событий, в результате которого он получал независимость. Четыре года назад он успешно работал с компанией над фильмами «Мистер и миссис Смит» и «Подозрение». RKO предоставляла студию и занималась прокатом, а все остальное делали режиссер и продюсер. Однако на этот раз Хичкоку удалось исключить Селзника из процесса. Один из пунктов соглашения устанавливал, что «продюсер не имеет права голоса в производстве и не руководит производством сценария». Хичкок получил самостоятельность.

У него был еще один незавершенный проект, гораздо серьезнее. По просьбе Сидни Бернстайна он согласился консультировать документальный фильм о нацистских концлагерях. В июне 1945 г. Хичкок прилетел в Лондон, чтобы просмотреть материал, отснятый в Бельзене, Дахау и других местах. Его до такой степени потрясло увиденное, что приступить к работе он смог только через несколько дней. Бернстайн в одном из интервью вспоминал: «Мне нужен был кто-то, кто соединил бы все это… но требовался творческий подход, который мог привнести человек вроде Хичкока». Вклад Хичкока определить невозможно, но похоже, он настоял на включении продолжительных съемок с движения, чтобы подтвердить подлинность эпизодов. Важно было показать как можно больше людей в реальных ситуациях.

После проведенного в Лондоне месяца Хичкок вернулся в Голливуд и сразу же возобновил работу над «Дурной славой». Начало съемок запланировали на начало октября, и Клиффорд

Одетс внес изменения в последний вариант сценария Хекта. Одетс был известным драматургом, и его считали специалистом по диалогам, но сам Хект не соглашался с такой оценкой и на полях одной из страниц написал, что «это рыхлое дерьмо». В конечном итоге его убедили сделать еще один вариант до начала съемок. Хект перерабатывал сценарий в процессе съемок, всего на день опережая их. Хичкок не волновался, несмотря на склонность к тщательному планированию, поскольку доверял Хекту. В любом случае этого достаточно, чтобы опровергнуть теорию или выдумку, распространяемую самим Хичкоком, будто до первого включения камеры каждый элемент его фильмов уже успевал занять свое место.

После годичной подготовки сам процесс съемок шел гладко. Три исполнителя главных ролей, Бергман, Грант и Рейнс, прекрасно ладили друг с другом и с режиссером. Патриция Хичкок вспоминала, каким дружелюбным и в то же время властным становился отец на съемочной площадке. «Думаю, можно сделать так…» – мог сказать он кому-то из актеров. Или: «Почему бы вам не попробовать вот это?»

Главной заботой Хичкока были отношения между Грантом и Бергман – персонаж Гранта влюблен в женщину, которую собирается принести в жертву нацистам, а она, в свою очередь, напугана и растеряна его кажущимся безразличием. Хичкок постоянно показывает их крупным и средним планом. В конце жизни он говорил, что фильм «начинается с лица актера. Именно к чертам этого лица должен быть направлен взгляд зрителя, и режиссер намеренно использует эту овальную форму внутри прямоугольного экрана». Хичкок здесь выступает как мастер эстетических и формальных образов, однако его замечание в значительной степени относится к Ингрид Бергман, лицо которой часто демонстрируется крупным планом, как будто оно воплощало идею чистого кино, сокровенного и довербального.

Поскольку Хичкок выступал в роли и режиссера, и продюсера, фильм «Дурная слава» значительно отличался от своего предшественника, «Завороженного». Впервые Хичкок получил возможность определять все аспекты монтажа без помех или вмешательства продюсера. Возможно, именно поэтому картина получилась более зловещей, и саспенс в ней нарастает, словно учащающийся пульс. Для своего времени фильм был очень сильным; правда о нацистских лагерях смерти, взрыв атомной бомбы – эти события придавали фильму пугающую реальность, недоступную любому триллеру. Все это остается на экране подобно радиоактивности и передает атмосферу угрозы и тревожного ожидания, которая обволакивала кинозрителей.

Фильм получил благоприятные отзывы критиков; журнал New Yorker назвал его «удачным примером того, что может делать Альфред Хичкок, когда приложит все усилия».

В следующем фильме у него не было возможности «приложить все усилия», поскольку режиссер снова работал под надзором Селзника. Фильм «Дело Парадайна» (The Paradine Case) стал последним, который они снимали вместе. Этот проект продюсер хотел осуществить еще с тех пор, как в 1933 г. появился одноименный роман. Это история красивой женщины, которая нанимает успешного адвоката, чтобы защититься от обвинения в убийстве своего слепого мужа. Происходит, вероятно, неизбежное: адвокат (Грегори Пек) влюбляется в клиентку и в тщетной попытке доказать ее невиновность восстанавливает против себя жену и жертвует репутацией.

Поначалу Хичкок с энтузиазмом откликнулся на это предложение. Ребенком он восхищался судом Олд-Бейли и происходящими в нем словесными дуэлями, а затем даже мечтал о том, чтобы стать судьей в такого рода суде. Теперь у него появился шанс удовлетворить свой интерес или страсть на голливудской сцене. В мае 1946 г. он вернулся в Лондон в поисках подходящей натуры для съемок. Вместе с директором, Фредом Ахерном, Хичкок посетил полицейские участки, тюрьму Холлоуэй и сам суд Олд-Бейли; эти главные места, где разворачивалась драма, следовало усилить тем, что Хичкок называл «диккенсовским фоном».

Параллельно разворачивалась другая драма. Месяцем раньше было объявлено о сотрудничестве Хичкока и Бернстайна с новой компанией, Transatlantic Pictures, а также о том, что главную роль в их первом фильме будет играть Ингрид Бергман. Новость не стала неожиданностью для Селзника; он следил за событиями с тех пор, как появились первые сообщения о предполагаемом сотрудничестве Хичкока и Бернстайна. Жаловаться ему было не на что. «Делом Парадайна» их контракт завершался. Но тем не менее Селзник чувствовал себя обиженным, и это лишь усилило его разногласия с режиссером во время съемок их последнего фильма.

Хичкок предложил Селзнику пригласить шотландского драматурга Джеймса Брайди, чтобы превратить роман «Дело Парадайна» в фильм. Одновременно он попросил Брайди начать работу над сценарием «Под знаком Козерога», первым предполагаемым фильмом Transatlantic Pictures. Это еще больше раздражало Селзника. Брайди закончил сценарий «Дела Парадайна» к осени, но Селзник требовал сократить и обострить его. Результаты все равно не удовлетворили продюсера, который

решил сам сесть и написать сценарий. Теперь Хичкок был чрезвычайно встревожен и подавлен перспективами нового проекта. На роль загадочной миссис Парадайн Селзник пригласил итальянскую актрису Алиду Валли; ей было двадцать пять лет, и она уже заработала себе имя в итальянском кинематографе. Селзник надеялся, что Валли сможет стать второй Бергман. Охваченного любовной лихорадкой адвоката играл Грегори Пек и, как и на съемках «Завороженного», он не дождался ни указаний, ни похвалы режиссера. Хичкок уже проинструктировал Валли, чтобы она «совсем ничего не делала», и эта же мысль еще раз была доведена до Пека.

Но Грегори Пек не привык ничего не делать, его учили играть, и на экране явно виден дискомфорт исполнителя главной роли. Грегори Пек был опытным актером, и его сценическая карьера началась в 1941 г.; Кэри Грант, как уже отмечалось, пришел из цирка. Хичкок предпочитал Гранта, поскольку в его собственном стиле было что-то от цирка. К Грегори Пеку отношение было совсем другим: Хичкок никогда не доверял профессиональным актерам.

В этот непростой период Хичкок заболел – по крайней мере, он был убежден, что болен. Среди его многочисленных неврозов всегда числилась ипохондрия, и он все время повторял своему ближайшему окружению: «Все плохо, все очень плохо». Телесные болезни, если они и были, стали следствием душевного разлада. Тревога не покидала его. Хичкок тревожился из-за фильма. Волновался за свое будущее после расставания с Селзником и с Голливудом. Тревожился за судьбу Transatlantic Pictures. Грегори Пек заметил, что «во время съемок «Дела Парадайна» он из-за чего-то ужасно переживал».

Хичкок решил построить на съемочной площадке копию зала судебных заседаний в Олд-Бейли; потребовалось восемьдесят дней, чтобы воспроизвести все с точностью до мельчайших деталей, включая царапины на столах, оставленные скучающими или взволнованными адвокатами. К стоимости декораций следует прибавить стоимость съемок; поскольку сцены в суде статичны, Хичкок снимал одновременно четырьмя камерами, чтобы соткать мозаику из взглядов, жестов и эффектов.

В процессе работы Селзник присылал страницы сценария, которые он только что закончил; их следовало включать в план съемок, что создавало огромные трудности для режиссера. Пек также вспоминал, что Селзник «было абсолютно неорганизованным, но очень милым человеком, тогда как Хичкок, чьи манеры не назовешь приятными, отличался исключительной дисциплинированностью. Это неизбежно становилось источником

напряжения и явно влияло на настроение Хичкока во время съемок». Иногда он выглядел усталым, иногда спал или притворялся, что спит, на своем стуле. Он планировал и организовывал непрерывную съемку важного эпизода продолжительностью пять минут, а Селзник мог прийти на съемочную площадку и отменить распоряжения режиссера. Селзник говорил ему, что «у нас не театральная постановка». Весь процесс съемок был насыщен раздражением и недовольством, и это не могло не сказаться на результате.

Энн Тодд, которая играла несчастную жену адвоката, отметила еще одну особенность Хичкока. По ее словам, он «очень сложный человек – школьник-переросток, который так и не повзрослел и живет в своем особом, выдуманном мире. У него мальчишеская одержимость сексом, которая не исчезала и выражалась очень необычно. Он обладает бесконечным запасом скабрезных, вульгарных и сомнительных историй и шуток. Его самого они забавляют больше, чем кого-либо другого, но мне кажется, что на самом деле он чрезвычайно печальный человек». Эту печаль Тодд приписывала его разочарованию размером и формами своего тела.

Съемки затягивались, и Селзник жаловался персоналу, что Хичкок «необъяснимо замедлился» и что он «отбился от рук». Услышав эти жалобы, режиссер ответил, что аппаратура, которой ему приходится пользоваться, устарела еще лет двадцать назад. Закончились съемки только весной 1947 г. Хичкок поставил личный рекорд – девяносто два дня снимал фильм продолжительностью три часа и стоимостью 4,25 миллиона долларов. Самый дорогой из всех его фильмов. Затем он отдал отснятый материал Селзнику, который в процессе монтажа ухитрился вырезать из готового фильма пятьдесят минут, заново переснять некоторые эпизоды и переделать дубляж. Продюсера беспокоило «неряшливое обращение с сюжетом», и он всеми способами пытался это исправить.

Фильм вовсе не стал катастрофой – скорее разочарованием. Он не захватывал, по большей части из-за неестественной игры большинства актеров. Критик из New York Times отозвался о нем как о «искусном образце статичного развлечения». Кассовые сборы тоже были невелики, и прибыли фильм не принес. Когда у Грегори Пека спросили, какой фильм он бы с радостью сжег, тот без колебаний назвал «Дело Парадайна». С Селзником Хичкок больше не работал.

Однако, оглядываясь назад, можно сказать, что у фильма есть достоинства, которых в свое время не заметили. Везде видна великолепная операторская работа. Хичкок снова обратился к

своему увлечению тенями, зарешеченными окнами, полосами тьмы, коридорами, лестницами и зеркалами – создается впечатление, что все действующие лица заперты в этом искусственном мире, а страсти и хаос расползаются во все стороны, словно пятно на ткани. Вероятно, именно это имела в виду Энн Тодд, когда говорила об «особом, выдуманном, мире».

Пришла пора двигаться дальше. Первый плод сотрудничества Хичкока и Сидни Бернстайна в компании Transatlantic Pictures для многих стал неожиданностью. Главную роль в нем играла не Ингрид Бергман, как было объявлено, а основой сюжета стало подлое убийство, случившееся двадцать три года назад. Два богатых гомосексуалиста, студенты-юристы, похитили и убили четырнадцатилетнего мальчика, чтобы доказать, что они могут совершить идеальное преступление. Пять лет спустя, в 1929 г., этот ужасный случай описал Патрик Гамильтон в своей пьесе «Веревка» (Rope), а в конце 1947 – начале 1948 г. ее воссоздал Хичкок в одноименном фильме.

Суть фильма в самом деле описывается словом «реконструкция». Действие происходит в пентхаузе молодых людей на Манхэттене, словно это театральная сцена, и все съемки, с первого до последнего кадра, проходили в студии Warner Brothers в Бербанке, арендованной для этой цели. Можно также сказать, что в данном случае режиссер черпал вдохновение в своей технике. Он объявил, что все будет сниматься десятиминутными непрерывными сериями, когда камера свободно перемещается по площадке; декорации и мебель смонтировали на роликах, чтобы их можно было без труда убирать с дороги. Впоследствии Хичкок писал, что «каждое движение камеры и актеров сначала чертилось мелом на доске… даже съемочную площадку разметили пронумерованными кругами для двадцати пяти или тридцати положений камеры в каждом десятиминутном фрагменте. Все стены в квартире должны были сдвигаться, чтобы камера могла следовать за актерами сквозь узкие двери, а затем бесшумно возвращаться, когда камера показывала всю комнату». Стулья и столы отодвигались рабочими сцены, а затем возвращались на свои места. Все было wild, то есть могло мгновенно перемещаться. Если актеру требовалось поставить стакан на стол, который уже убрали, невидимый помощник забирал у него стакан.

Перед Хичкоком стояли и другие технические проблемы. Из окон квартиры должен был открываться вид, как говорил Хичкок, на «точное воспроизведение пятидесятикилометровой линии горизонта Нью-Йорка, подсвеченной восемью тысячами ламп

накаливания и двумя сотнями неоновых вывесок, для которых потребовалось сто пятьдесят трансформаторов». Режиссер настаивал, что свет должен естественно и плавно изменяться от дневного к ночному. Естественно, это была сложная задача для осветителей, которые к такому не привыкли.

Хичкок впервые снимал в цвете, или, как тогда это называли, в «системе Техниколор». Сам по себе цвет его не очень интересовал; режиссер хотел, чтобы цвет вносил свой вклад в разворачивающуюся драму, как закадровая музыка. Это было скорее средство, чем самостоятельный эффект. После естественного сияния заката квартира наполняется разноцветными отблесками неоновых вывесок и уличных фонарей, что отражает и усиливает драматизм действия.

Хичкок сам взял на себя труд адаптировать пьесу для Хьюма Кронина, с которым уже работал раньше; он чувствовал в себе литературные способности. Позже Кронин рассказывал, что режиссера увлекала не только сама драма, но и инновационная техника съемки. Это был уникальный технический вызов, и к тому же Хичкок получал возможность немного отвлечь внимание от неоднозначного сексуального аспекта. Их споры могли становиться довольно ожесточенными, но затем Хичкок разряжал обстановку какой-нибудь историей или неприличной шуткой. «Мы слишком торопимся», – говорил он в таких случаях и ждал походящего момента, когда естественным образом появятся нужные слова или темы.

Кастинг завершился к осени 1947 г.; роли получили лишь немногие из тех, чьи имена присутствовали в списке. Некоторые из верных солдат Голливуда, такие как Кэри Грант и Монтгомери Клифт, отклонили предложение, заявив, что не желают играть гомосексуалистов. Поэтому роли двух молодых людей достались малоизвестным актерам, Джону Доллу и Фарли Грейнджеру, которые в реальной жизни были гомосексуалистами или, по крайней мере, бисексуалами. Разумеется, эта тема формально не озвучивалась, как и гомосексуальный аспект самой истории, но это витало в воздухе. Артур Лорентс, один из сценаристов, которых привлек к работе Хичкок, вспоминал, что «гомосексуальность была под запретом, о ней говорили только «оно».

Самым неожиданным, вероятно, стал выбор Джеймса Стюарта на роль учителя, предположительно гомосексуалиста, чьи ницшеанские идеи о übermensch, или «сверхчеловеке», впитали двое его учеников. Это была очень трудная роль, причем не совсем соответствовавшая экранному образу Стюарта. Он уже создал образ «простого парня», одновременно суховатого и

компанейского, что не слишком подходило к гомосексуалисту, подавлявшему свои наклонности. Но Хичкок видел возможности актера. «Стюрат был идеальным хичкоковским героем, – однажды сказал режиссер, – поскольку это обыватель в чрезвычайных ситуациях». В «Веревке» Стюарт сумел передать нервозность и резкость человека, постоянно находящегося на грани срыва; его голос временами дрожит от внутреннего напряжения, а панический ужас, который он так искусно передает в другом фильме, «Головокружение» (Vertigo), присутствует уже в «Веревке». Хичкок восхищался его игрой; Стюарт словно делал видимой мысль – едва заметным жестом или переменой тона.

После напряженных и тяжелых съемок в «Веревке» Стюарт поклялся, что больше не будет работать с Хичкоком; он сказал, что главной на площадке была камера. Тем не менее режиссер и актер время от времени ужинали вместе, и впоследствии Стюарт снялся в фильмах «Окно во двор» (Rear Window), «Человек, который слишком много знал» и «Головокружение». Однажды Стюарт признался: «Веревка» не была моей любимой картиной. Я думал, что это не моя роль, не совсем моя. Вероятно, многие сыграли бы ее лучше». Как бы то ни было, именно Хичкок спас экранный образ Стюарта от заурядности.

Репетиции были долгими и трудными. Стюарт жаловался, что не может спать по ночам. Он говорил, что «если остальные актеры превосходны, а я сбивался в реплике, скажем, на 275 метре [фильма], это становилось величайшей ошибкой в истории кино». Десятиминутный длинный план следовало начинать сначала. Актриса Констанс Колльер просто боялась выходить на съемочную площадку. К концу каждой длинной сцены явно чувствуется напряжение актеров. Хичкок говорил: «Я так боялся, что что-то пойдет не так, что даже не мог смотреть во время первого дубля». Разумеется, все это усиливало атмосферу напряженности и тревоги, которая была неотъемлемой частью самого действия.

Сюжет фильма прост. Двое молодых людей задушили жертву и спрятали тело в деревянном сундуке у себя в квартире. Затем они пригласили гостей, в том числе отца жертвы, на вечеринку, где столом служил деревянный сундук. Их безумный розыгрыш понимает, а затем и раскрывает учитель.

Съемки проходили в первые два месяца 1948 г. и были закончены за восемнадцать дней. Хичкок как-то заметил, что «это моя самая волнующая картина», и это волнение видно на фотографии, запечатлевшей, как он привстает со своего режиссерского стула в момент, когда двое молодых людей начинают душить жертву. Потом он изменит свое мнение и

отзовется о «Веревке» как о «трюке», заявив: «Не знаю даже, что меня в ней так позабавило, что я решил ею заняться». Такова была его обычная реакция на фильмы, которые не пользовались успехом.

Десятиминутные непрерывные планы, которые на самом деле слегка отличались по продолжительности, ничего не добавляли фильму, а лишь свидетельствовали о виртуозном мастерстве Хичкока. Они не создавали иллюзию непрерывной реальности, а только усиливали формализм и театральность действия. Хичкок всегда говорил, что этот жанр – люди просто разговаривают – он ненавидит больше всего. «Веревка» также была неудачным экспериментом, не имевшим успеха ни у критиков, ни у публики. Фильм принес незначительную прибыль, и энтузиазм относительно перспектив компании Transatlantic Pictures значительно уменьшился.

Хичкок признавался Трюффо: «Оглядываясь теперь назад, я вижу, насколько абсурдным был мой замысел, ибо я порывал с собственными теориями, для которых первостепенное значение имеет монтаж как основное средство визуального повествования». Двенадцатью годами раньше он писал: «Если мне нужно непрерывно снимать длинную сцену, я всегда чувствую, что теряю над ней контроль с кинематографической точки зрения». Но сочетание технического эксперимента и художественной самоуверенности оказалось сильнее.

Вполне логично предположить, что Дэвид Селзник не поддержал бы такого подхода к съемкам, и в связи с этим возникает вопрос, сравним ли вклад продюсера в фильмы Хичкока со вкладом сценаристов. Неизвестно. Но совершенно очевидно, что для создания «хичкоковского фильма» одного Хичкока было недостаточно.

7
О боже

«Да, конечно, – восклицает один из персонажей «Веревки», – Ингрид Бергман! Она типичная Дева… Такая милашка!» Видимо, именно такой была реакция Хичкока, поскольку он уже решил сделать актрису центральной фигурой второго фильма для компании Transatlantic. «Под знаком Козерога» разительно отличается от «Веревки». Это историческая мелодрама, действие которой разворачивается в Австралии в 1831 г. Хичкок всегда говорил, что ненавидит костюмные постановки, поскольку не может представить, как персонажи ходят в туалет или зарабатывают деньги, но в данном случае ради Бергман он пошел наперекор своим вкусам. Актрисе предназначалась роль пьющей жены преуспевающего человека (в исполнении Джозефа Коттена), бывшего каторжника, ставшего землевладельцем. Естественно, их взаимоотношения гораздо сложнее. И по доброй традиции, заложенной в фильме «Ребекка», в сюжете не обошлось без коварной экономки.

Хичкок, как обычно, начал работать над сценарным планом нового фильма еще во время съемок «Веревки», в феврале 1948 г. в Калифорнии; закончив черновик, к концу марта он отправился в Англию, где организовал съемки в Elstree Studios. Сценарист Хьюм Кронин, к которому обратился Хичкок, вспоминал, как они встречались для обсуждения сценария в офисе Сидни Бернстайна в отеле Golden Square в Сохо. Уже на этом этапе возникли трудности. Хичкок заявил, что хочет использовать технику непрерывного плана, которую применил в «Веревке», Кронин считал это ошибкой, но не осмеливался возражать режиссеру. Кронин подтверждает воспоминания других о том, что Хичкок часто мыслил образами, не задумываясь о действии, которое их соединит; его интересовали скорее подробности или сцена, чем целостность всей истории.

У Хичкока имелись свои сомнения относительно сценария. Впоследствии он говорил, что обратился к Кронину, «потому что он ясно мыслит и четко выражает свой замысел на бумаге. Но ему не хватало опыта сценарной работы». По свидетельству Кронина, однажды утром Хичкок «вдруг откинулся на спинку стула, нахмурился, как рассерженный ребенок, и объявил: «Этот фильм будет провальным. А я иду на ланч». И с недовольным видом вышел из комнаты. Внешняя невозмутимость Хичкока иногда изменяла ему; во время подготовки к съемкам его настроение

могло резко меняться.

Центральной фигурой оставалась Ингрид Бергман, и впоследствии Хичкок утверждал, что сделал фильм ради нее. «Я искал тему, которая подходила бы ей, – говорил он, – а не мне». Он даже настаивал, что именно Бергман убедила его взяться за этот проект. «С тех пор я понял, что на Ингрид лучше смотреть, чем слушать ее». Но это могло быть просто удобным предлогом; у Хичкока была привычка винить в своих ошибках других людей. Не подлежит сомнению, что его привлекала перспектива увести Бергман из голливудских студий и привести в Англию как свою звезду; режиссер представлял, как они вместе спускаются по трапу самолета навстречу вспышкам встречающих фотографов. Впоследствии Хичкок назвал свое поведение «глупым и ребяческим»; он ошибся в оценке того, как повлияет на бюджет фильма огромный гонорар Бергман, и в целом уделял ей больше внимания, чем другим исполнителям.

Но действительность оказалась менее приятной, чем его мечты. С самого начала актриса возражала против техники непрерывного плана: она видела «Веревку», и фильм ей не понравился. Усталость и тревога, которые мешали актерам в «Веревке», начали сказываться и на ней. Конфликты были неизбежны. Хичкок и Бергман могли полчаса спорить из-за какой-либо сцены. «Ладно, Хич, – говорила она. – Пусть будет по-твоему». «Это не по-моему, Ингрид, – отвечал он. – Это правильно». Однажды Бергман даже расплакалась – первый, и единственный, раз за всю карьеру. В другой раз бурные препирательства режиссера и актрисы на съемочной площадке окончились тем, что Хичкок просто ушел. Бергман, стоявшая к нему спиной, этого не заметила и продолжала изливать свое негодование.

У Бергман имелась своя версия инцидента. Она писала подруге, что «камера должна была следовать за мной целых одиннадцать минут, а это означало, что мне приходилось репетировать целый день, причем стены и мебель сдвигались, освобождая место камере, и, разумеется, сделать это быстро было невозможно. Тогда я все высказала Хичу. Как я ненавижу эту его новую технику. Как я страдаю и проклинаю каждую секунду, которую нахожусь на съемочной площадке… Малыш Хич просто ушел. Не сказал ни слова. Ушел домой… О боже». Когда актриса впадала в отчаяние, он говорил ей: «Ингрид, это всего лишь кино!» Скорее всего, так Хичкок пытался успокоить ее. Патриция Хичкок, вспоминая эти споры, заметила: «Честно говоря, с отцом невозможно спорить».

Проблемы множились. Перед самым началом съемок

персонал Elstree объявил забастовку, и, хотя конфликт удалось уладить, атмосфера оставалась напряженной. Быстро движущаяся камера оставила глубокую вмятину на стене студийного павильона. Как вспоминал оператор-постановщик Джек Кардифф, «мы репетировали целый день, а снимали на следующий. Хорошо записать звук было невозможно – никак не удавалось избавиться от шума. Электрический кран с грохотом разъезжал по съемочной площадке, словно танк под Севастополем». Поэтому диалоги записывались в отсутствие камеры. Однажды камера наехала Хичкоку на ногу, сломав ему большой палец. Коттен рассказывал в письме домой, что на съемочной площадке чаще всего звучал вопрос: «Что дальше?» Однажды сам актер попал в неловкую ситуацию, достойную миссис Малапроп[3], когда в присутствии Хичкока пошутил над названием фильма.

В интервью Трюффо Хичкок сказал, что законченный фильм «не представляет собой ничего особенного». Но он ошибался. Это великолепно сделанная картина с непрерывными планами Ингрид Бергман, которые придают сюжету дополнительную силу и эмоциональность. Впоследствии она сама признавалась, что техника Хичкока помогла ей. Режиссер оказался прав, доверившись ей, – правда, доверие пропало, когда у нее начался роман с Роберто Росселини. Пренебрежительные замечания, которые он позволил себе, вероятно, обусловлены обидой и гневом.

Фильм «Под знаком Козерога» вышел в прокат в сентябре 1949 г. Несмотря на все опасения, критика была доброжелательной, однако кассовые сборы оказались скудными. Английская Guardian жаловалась на «невыносимую скуку на экране», а журнал Hollywood Reporter назвал работу Хичкока «грубой, очевидной и зачастую глупой». Без направляющей руки Дэвида Селзника режиссер якобы сбивался с пути. Подобные отзывы очень расстроили Альму, которая помогала писать сценарий. Говорили, что она непрерывно плакала.

Провал фильма привел к банкротству компании Transatlantic Pictures, которая вскоре попала под внешнее управление. Хичкок, чувствуя опасность, искал надежное убежище. Он уже договорился с Джеком Уорнером и в начале 1949 г. подписал контракт на четыре фильма сроком на шесть с половиной лет; его гонорар составлял около миллиона долларов. Вероятно, Уорнер был неприятным человеком, но он предоставил своему новому работнику свободу действий, и Хичкок испытывал к нему благодарность.

Со своим следующим фильмом Хичкок решил действовать

наверняка. Никаких непрерывных планов, никакого цвета. Период экспериментов закончился. «Страх сцены» (Stage Fright), как и предполагает название, был ироническим триллером; снимать его планировали в Лондоне. Достоинством его можно считать и актерский состав – Джойс Гренфелл, Аластер Сим, Майлз Маллесон, Сибил Торндайк словно специально были выбраны для того, чтобы напоминать о популярных комедиях студии Ealing. «Звезды» фильма – Ричард Тодд, Майкл Уайлдинг и Джейн Уаймен – не оставили особого следа в истории кино, но Марлен Дитрих в характерной роли роковой женщины произвела неизгладимое впечатление и на Хичкока, и на зрителей.

Фильм был основан на рассказе Селвина Джепсона «Бегущий человек» (Man Running), опубликованном двумя годами раньше и названном – справедливо или несправедливо – идеальным «материалом для Хичкока». Молодая актриса соглашается помочь знакомому мужчине, обвиненному в убийстве мужа звезды эстрады, с которой у мужчины был роман. Пока все в порядке. Обвиняемый, ударившийся в бега, – выигрышная для Хичкока ситуация.

Хичкоки, вернувшиеся на Белладжо-роуд в Бель-Эр, помнили о своей неудаче с Elstree Studios и принялась за работу над сценарием фильма «Страх сцены». Они также обратились за помощью к автору рассказов и драматургу Уитфилду Куку, пьеса которого «Вайолет» (Violet) с Патрицией Хичкок в главной роли двадцать три дня продержалась на Бродвее. Сама Патриция тоже сыграла в «Страхе сцены» маленькую роль. Ходили слухи о тайном романе Кука и Альмы, но если это и правда, то отношения тщательно скрывались. Они были добрыми друзьями и соавторами – и скорее всего, этим дело и ограничивалось.

Весной 1949 г. Хичкоки и Кук отплыли в Лондон, чтобы работать, если можно так выразиться, на месте. Они уже закончили предварительный набросок сценария на 113 страниц, снабженный диалогами и углами съемки. Ричард Тодд вспоминал, что, когда его пригласили в отель Savoy, где остановились Хичкоки, он был поражен энтузиазмом супругов. Хичкок объяснял ему: «Понимаете, мы делаем это, потом делаем то, и происходит это, потом происходит то», а Альма при этом «все время насвистывает».

Однако на съемочной площадке Хичкок был, как всегда, дисциплинированным и целеустремленным. Он просил первого помощника режиссера расставить актеров по местам, а затем исчезал в своем кабинете и возвращался только перед самым включением камеры. «Хичкок, – говорил Тодд, – был очень сдержанным человеком, холодным и профессиональным». По

словам Дитрих, «он пугал меня до полусмерти. Он точно знал, чего хочет, чем я восхищаюсь, но я никогда не была уверена, правильно ли я сыграла». Ей не стоило беспокоиться. Она принадлежала к тому типу женщин, с которыми он сразу же чувствовал себя свободно – был искренним, иногда сквернословил, не боялся ее сексуальности до такой степени, что шутил над ней. Дитрих настаивала, чтобы с ней рядом всегда находился ее астролог, и завела роман с исполнителем главной роли, Майклом Уайлдингом, как на съемочной площадке, так и вне ее. Шум, доносившийся из гримерок, не всегда удавалось игнорировать. «Марлен профессиональная звезда, – заметил Хичкок. – Она также профессиональный оператор, художник-постановщик, монтажер, костюмер, парикмахер, гример, композитор, продюсер и режиссер». В минуту откровенности Дитрих так описала Хичкока своей дочери: «…странный маленький человечек. Мне он не нравится. Не понимаю, почему все считают его великим. Фильм плох – возможно, при монтаже он и делает свой знаменитый «саспенс», но явно не во время съемок».

А вот отношения с Elstree Studios у Хичкока явно не сложились. Он писал Джеку Уорнеру, который укрывался в Бербанке, что «у них довольно грубые люди… Я не хочу беспокоить вас грязными подробностями… Мне с ними разбираться, и единственное, что я должен, – предоставить вам картину… А в целом, Джек… Как только я закончу съемки и сделаю черновой монтаж, то упакую все пленки и уберусь отсюда к чертовой матери».

«Страх сцены» – это упущенные возможности. У фильма отсутствует естественный, ровный ритм. Съемки шли в мире лондонских театров, и под руководством Хичкока фильм стал театральным как по тону, так и по стилю. Персонажи скрываются под разными личинами и играют разные роли, многие сцены задуманы как мелодраматические, лондонские улицы напоминают декорации, и все не такое, каким кажется. Невиновность скрывающегося от преследования, о чем заявлено в самом начале, оказывается ложью. Это сбивает с толку зрителей и до самого конца препятствует созданию саспенса. Виртуозно сыгранные сцены, в том числе Аластером Симом и Джойсом Гренфеллом, не стыкуются друг с другом.

В фильме бросается в глаза искусственность диалогов. «Это не реально, это как в театре… шторы, Джонни, раздвинь шторы… ты актриса, ты играешь роль». Несмотря на то что это скорее комедия или фарс, а не триллер, фильм выглядит несколько неуклюжим. Обозреватели приняли «Страх сцены» достаточно

равнодушно, а один критик назвал фильм «беспорядочным». Тем не менее, по общему мнению, в фильме после экспериментов с «Веревкой» и «Под знаком Козерога» виден «настоящий» Хичкок.

Хичкоку не терпелось вернуться в Калифорнию, однако по возвращении выяснилось, что заняться ему нечем. С сентября 1949 г. по весну 1950 г. он семь месяцев пребывал в подвешенном состоянии: ни сюжетов для обдумывания, ни требующих внимания сценарных планов, ни актеров, за которыми нужно охотиться. Для Хичкока это было настоящей пыткой.

Мучаясь от безделья, в финансовом плане он тем не менее чувствовал себя вполне комфортно. По любым меркам Хичкок был богатым человеком. Ему принадлежали два дома, причем один из них – очень большой. Он владел землей и акциями, получал доход от вложений в нефть и в скотоводство. Хичкок почти ежедневно проверял состояние своих инвестиций. Кроме того, режиссер решил привести в порядок свои виноградники в Санта-Крус и обратился за помощью к виноградарям. Он делил время между своим домом в Бель-Эр и участком над заливом Монтеррей, обедал в самых известных ресторанах в окрестностях своих домов.

Хичкок устраивал званые ужины для близких друзей, непременной составляющей которых были обильные возлияния. Иногда его удавалось уговорить показать «танец живота», нечто вроде примитивного стриптиза, или другие трюки и проделки, свидетельствовавшие о сдержанном характере, готовом вырваться из-под контроля. Он построил винный погреб в доме на Белладжо-роуд, а также холодильник в рост человека для хранения своих многочисленных деликатесов. Кинокритик Пенелопа Гиллиат рассказывала: «Помню, как однажды он показывал мне свою кухню на Белладжо-роуд. Идеальная чистота. Никаких кукурузных хлопьев на полу. Настоящая пустыня для тараканов. Он открыл дверь, и оттуда вырвался холодный воздух. Это была холодильная камера – целая комната. Я видела окорока и говяжьи полутуши, висевшие на крюках, словно шубы богатой женщины, которые на лето убрали в гардеробную. Хичкок вежливо пропустил меня вперед. Я колебалась, представив, как за мной захлопывается дверь. Он знал, о чем я думаю, и я знала, что он знает».

Хичкок уже много лет был серьезным, хотя и непрофессиональным коллекционером произведений искусства. Он предпочитал французское искусство начала века, и в доме на Белладжо-роуд висели работы Утрилло, Дюфи и Модильяни, а также три картины швейцарца Пауля Клее. «Меня не интересует содержание, – говорил Хичкок. – Меня интересует метод. Я бы

сравнил себя с художником-абстракционистом. Мой любимый художник – Клее». В доме над заливом Монтеррей он повесил гравюры Томаса Роулендсона. Художник увековечил Лондон в виде гротеска и фарса – самого Хичкока можно было назвать выдающимся представителем этого направления XX в. Тот факт, что он повесил гравюры XVIII в. в Северной Калифорнии, свидетельствует о его истинных предпочтениях.

Как бы то ни было, у него появилась возможность заняться сценарием. Весной 1950 г. он прочел недавно опубликованный роман Патриции Хайсмит «Незнакомцы в поезде» (Strangers on a Train) и поручил своим агентам, не называя его имени, выкупить права на экранизацию этого первого романа писательницы. Права обошлись в 7500 долларов, о чем Хайсмит впоследствии сожалела. Хичкока привлекла двойственность. В поезде двое мужчин договариваются обменяться двумя убийствами – и этими «двумя» Хичкок подчеркивает, что «у всего есть противоположность, неразрывно связанная с ним… и всегда где-то в мире есть противоположный вам человек, словно невидимая ваша часть, и он ждет в засаде». Все прочитанное Хичкоком у По и Уилки Коллинза могло подвести его к этой мысли. В своем кинематографическом мире он всегда размышлял о возможностях двойников, дуализма и раздвоения.

Хичкок отмечал, что поначалу «не мог никого найти для работы» над сценарием. «Мой первый набросок показался всем таким плоским и сухим, что они сочли его никуда не годным». Его агенты обратились к Дэшилу Хэммету, но из этого ничего не вышло. Затем Финли Макдермид, редактор сценарного отдела Warner Brothers, предложил не менее известное имя. Следовало соблазнить этим проектом Раймонда Чандлера. Писателя заинтересовала возможность работать с Хичкоком – и, вне всякого сомнения, жалованье в размере 2500 долларов в неделю. Он встретился с режиссером, а затем отправился к себе домой в Ла-Холью с романом Хайсмит, сценарным планом Хичкока, пачкой писчей бумаги и секретарем.

Сотрудничества не получилось. По условиям контракта Чандлер никуда не ездил, и Хичкок был вынужден приезжать к нему сам. Однажды, когда Хичкок с трудом выбирался из лимузина, послышался голос Чандлера: «Смотрите, как этот толстяк пытается вылезти из машины». Чандлеру не нравились многословные обсуждения сценария, или, как он их называл, «ужасные упражнения в пустой болтовне», и он отвергал предложения Хичкока. «Ну, если вы сами можете закрутить это дело, – говорил он режиссеру, – при чем тут я?» Кроме того, писатель считал роман «Незнакомцы в поезде» «довольно глупой

историей».

Тем не менее Чандлер закончил второй вариант, но теперь жаловался на отсутствие режиссера. Он писал Финли Макдермиду, что «этот сценарий написан без единой консультации с мистером Хичкоком… даже без единого телефонного звонка. Ни слова критики или одобрения. Тишина. Все время полная тишина… Я нахожу это довольно странным. Я нахожу это довольно жестоким. И почти беспримерно грубым». И еще он жаловался на то же, что и другие писатели: «Он всегда готов пожертвовать логикой действия (если таковая существует) ради оптического эффекта или настроения». Разрозненные сцены затем следовало встраивать в существующий сюжет. Иногда это было просто невозможно, и сюжет низводился до череды действий или эпизодов, в которую в последний момент могло быть добавлено все, что угодно.

В конце сентября 1950 г. Чандлер окончательно вышел из процесса подготовки сценария. В итоге он осознал, что «картину Хичкока должен делать Хичкок». Но это произошло в последнюю минуту, перед самым начало съемок, и студия угрожала отменить весь проект. Для переделки сценария Хичкок обратился к одному из соавторов Бена Хекта, Чензи Ормонд. Он отправил сценарий Чандлера в мусорную корзину и сказал, чтобы она начала все заново, «с первой страницы». Ормонд работала быстро и эффективно, а Хичкок одновременно снимал; концовка фильма была готова за неделю до съемок сцены.

Хичкок приступил к работе в конце октября и, похоже, был исполнен оптимизма. В первый день съемок он заявил, что начинается его настоящая карьера в Америке, и находился на съемочной площадке с семи утра до девяти вечера. При этом он как будто вообще не давал указаний, и исполнительница одной из главных ролей, Лора Эллиот, вспоминала, что режиссер ни разу не похвалил ее. «Снято, следующая сцена», – говорил он. Или: «Идите сюда… теперь сюда».

Съемки закончились в конце декабря, и такой скоростью и эффективностью Хичкок в значительной степени был обязан своей съемочной группе. Особая заслуга тут принадлежит главному оператору, Роберту Берксу, который работал с режиссером следующие четырнадцать лет и снял двенадцать фильмов. По свидетельству сценариста, Беркс «подавал Хичкоку превосходные идеи», но также «очень напряженно работал… к концу каждой картины он был эмоционально истощен». Как скромно отмечал сам Беркс, «у вас с ним не будет проблем, если вы знаете свою работу и делаете ее. Хичкок добивается совершенства». К концу их сотрудничества Хичкок полностью

доверял оператору и даже в конце дня не просматривал отснятый материал.

Однажды Хичкок так отозвался о «Незнакомцах в поезде»: «Разве эта задумка не восхитительна? Ее можно разбирать без конца». Говорили, что к концу работы над сценарием вместе с Чензи Ормонд режиссер ярко описал ей все «двойственности» и «пары», которые можно включить в сюжет; возможно, его натолкнул на эту мысль теннисный матч, который проходит в кульминационный момент истории, но, скорее всего, Хичкока привлекали кинематографические возможности ситуации, когда два человека меняются ролями. В первой сцене мы видим их туфли, мгновенно характеризующие каждого персонажа, и этот дуализм сопровождает нас на протяжении всего фильма. Собственное появление в эпизодической роли Хичкок тоже сопровождает своим «двойником» в виде массивного контрабаса.

Трюффо однажды заметил, что у Хичкока любовные сцены были сняты как сцены убийства, а сцены убийства – как любовные. Особенно заметно это в «Незнакомцах в поезде», когда предполагаемый душитель, сомкнувший пальцы на шее старой дамы, впадает в любовный экстаз. Хичкока привлекала идея удушения. Большинство убийц и жертв в его фильмах являются элементами одной и той же игры. Сам режиссер часто фотографировался репетирующим этот метод убийства. Он нередко повторяется у Хичкока, в частности в фильмах «В случае убийства набирайте М» (Dial M for Murder) и «Исступление» (Frenzy), и вполне логично заключить, что он имел для режиссера особое значение. Хичкок сказал кому-то из сценаристов: «Понимаете, я могу убить человека быстрым нажатием пальца». Но в роли жертвы у него обычно выступают женщины, и в некоторых долгих сценах удушения мы почти перестаем различать любовь и смерть.

В фильме «Незнакомцы в поезде» получила роль Патриция Хичкок, и именно ее круглое лицо в очках вызывает экстаз у душителя. Серия фотографий Филиппа Халсмана случайно запечатлела режиссера, сжимающего шею скульптурного бюста дочери работы Джейкоба Эпстайна. Но очки Патриции – не случайность, Хичкок питал слабость к женщинам в очках. Мадлен Кэролл появляется в них в первой сцене фильма «39 ступеней», Ингрид Бергман носит их в «Завороженном», а Барбара Бел Геддес – в «Головокружении». Можно привести и другие примеры. Но увлечение Хичкока женщинами в очках не ограничивалось фильмами. Одна из его постоянных секретарей в Голливуде, Кэрол Стивенс, вспоминала, что он заказал ей в оптической мастерской студии четыре или пять пар очков. «Если я появлялась

на съемочной площадке без очков, это его жутко раздражало. Очки были для него настоящим фетишем». Впрочем, иногда он просил секретаря снять их. Альма надевала очки, когда работала, но на людях их не носила – такова была мода того времени. Вероятно, Хичкок полагал, что очки делают женщину более защищенной, более информированной и внимательной; в них женский взгляд мог быть разрушительным и даже угрожающим. Снимая очки, женщина обнаруживает свою беззащитность и даже одиночество – качества, которые Хичкок больше всего стремился перенести на экран. Возможно, беззащитность у него напрямую связана с привлекательностью.

Таким образом, в «Незнакомцах в поезде» содержится двойной заряд собственных навязчивых мыслей Хичкока, и в основе фильма – чувство вины и неудовлетворенное желание. Двое мужчин договариваются обменяться убийствами, но преступление совершает только психопат. Второй обуреваем желанием выдать его и заявить о своей невиновности.

С помощью Роберта Беркса Хичкок создал мир теней, силуэтов и мрака; он превратился в мастера светотени, которая отражает всепроникающую атмосферу вины и тревоги. Кажется, что все в чем-то виноваты, но это отчасти скрывается негласным договором с силами «порядка», которые в конечном итоге должны восторжествовать. В такой мрачной обстановке все словно таит в себе угрозу – сломанные очки, зажигалка. Хичкок сам выбирал мусор, который виден под решеткой ливневой канализации: апельсиновую кожуру, скомканную бумагу и обертку от жевательной резинки. Жан-Люк Годар писал, что «возможно, наберется десять тысяч человек, которые не забыли яблоко Сезанна, но, наверное, миллиард зрителей будут помнить зажигалку незнакомца в поезде». Годар назвал Хичкока «величайшим творцом форм XX века». Тщательное планирование и расчет – вот два непременных дополнения к одержимости и безудержной фантазии.

8
На мне стоит клеймо

Затем Хичкок взял паузу. Он закончил работу над «Незнакомцами в поезде» за два дня до Рождества 1950 г., семья провела зиму в Санта-Крус, после чего отправилась в длительно путешествие по Европе, занявшее всю весну и лето. Фильм «Незнакомцы в поезде» вышел на экраны в июне и пользовался успехом у зрителей. Репутация Хичкока как «мастера саспенса» была восстановлена как в кассах кинотеатров, так и в прессе. Нового проекта у режиссера не было. Ему часто советовали сделать перерыв и отдохнуть, но долгие каникулы 1951 г. продемонстрировали, что Хичкок не создан для безделья. На швейцарском горнолыжном курорте он сидел на крыльце и читал. Любовался видами, но никуда не ходил. Хичкок имел возможность наблюдать, но не действовать. Весь остаток года после возвращения домой у него почти не было дел – он просматривал корреспонденцию и искал идеи, где только мог. В это период размышлений, проведенный на Белладжо-роуд и в Санта-Крус, бездеятельность стала причиной знакомого ощущения паники, нервозности и страха.

В январе его дочь Патриция вышла замуж за бизнесмена из Новой Англии, и свадьба немного отвлекла Хичкока. Позже он признавался: «Мы с Альмой испытали своего рода облегчение, когда наша дочь решила, что роль матери непослушных детишек требует всего ее творческого внимания». Альма вспоминала, что, «когда он вел невесту, лицо Хича было таким бледным, что кто-то из родственников жениха сравнил его с персонажем хичкоковского фильма». Возможно, он «испытал облегчение», что дочь отказалась от актерской карьеры; скорее всего, это было близко к истине.

По всей видимости, выход из тупика ему подсказала Альма. Хичкок уже давно выкупил права на пьесу Поля Антельма «Две наши совести» (Nos deux consciences). Режиссер ее отложил в долгий ящик, хотя пьеса его заинтриговала. В ней рассказывалось о католическом священнике, который не может раскрыть личность убийцы, потому что этот человек раскрыл свою тайну на исповеди. Затем в преступлении обвиняют самого священника, и он идет под суд.

Хичкоки написали сценарный план года четыре назад, и Альма вспомнила, какое впечатление в то время произвела на них пьеса. Почувствовав возможности этого сюжета, она еще раз

просмотрела старые материалы. Похоже, Хичкок тоже ощутил прилив сил, и в феврале супруги написали новый сценарий под названием «Я исповедуюсь». Действие происходит в Квебеке; это город, где преобладают католики и где священники, выходя на головокружительно крутые улицы, до сих пор надевают сутаны, а не белые воротнички. Хичкоки отправились туда и за несколько дней нашли необходимую натуру, в том числе самые известные церкви; кроме того, они нашли подходящих соавторов, драматургов Уильяма Арчибальда и Джорджа Табори, которые сделали сценарий фильма еще более глубоким и мрачным, чем предлагал Хичкок.

Совершенно очевидно, что ключевым был выбор исполнителя главной роли – попавшего в трудную ситуацию священника, и Хичкок, возможно, жалел, что предпочел Монтгомери Клифта; во многих отношениях Клифт был превосходным актером, но впоследствии режиссер признался, что у него имелось два недостатка. «Есть актеры, с которыми мне некомфортно, – сказал он, – и с Монтгомери Клифтом нам было трудно, потому что он работает по системе Станиславского и к тому же невротик». Кроме того, Клифт был почти алкоголиком, и актриса Энн Бакстер вспоминала, что «бедный Монти пил очень сильно, практически постоянно. Он был так растерян и отстранен от всего, что происходило вокруг, что не мог сфокусировать взгляд… он был взволнован и несчастен, но Хичкок никогда с ним не разговаривал. Все улаживал ассистент режиссера, Дон Пейдж».

Клифт привел на съемочную площадку своего педагога-репетитора по актерскому мастерству, Миру Ростову, и это усиливало напряжение. По воспоминаниям актера Карла Молдена, «Монти зависел от нее, в стороне от Хичкока и остальных актеров репетировал с ней свои реплики и ждал ее одобрения, прежде чем снимать сцену. Естественно, это стало причиной глубокой неприязни и напряженности». Актеры должны были слушать Хичкока, а не какого-то преподавателя. Тем не менее сам режиссер держался с ней спокойно и вежливо, понимая, что гнев или обвинения могут негативно повлиять на игру Клифта. По словам того же Молдена, Хичкок «никогда не раздражался, не выказывал признаков волнения, никогда не кричал, всегда владел собой. На съемочной площадке не было лишнего шума, разговоров или крика. Это были спокойные съемки, потому что он так хотел». Сам режиссер предпочитал молчать, и Молден признается: «Я не могу припомнить, чтобы он мне *что-нибудь* говорил». Однажды на званом ужине подвыпивший Молден пожаловался Хичкоку: «Вы никогда не

говорите, что вам от нас нужно. Я знаю сцены и реплики, но не знаю, чего вы от меня ждете». Хичкок среагировал мгновенно: «Мы с вами профессионалы. Я просто хочу, чтобы вы делали свою работу». Другой актер, Генри Кордет, отметил, что режиссер не сказал ему ни слова.

Патриция Хичкок, приходившая на съемочную площадку, вспоминала, что в одной из сцен Клифту требовалось пересечь большой танцевальный зал, «а он просто сидел и все думал и думал об этом. Он всех задерживал, и папа очень раздражался». Хичкок ненавидел, когда потакают своим слабостям, но сумел сдержать себя и открыто не критиковал Клифта. В любом случае этой сцене придавалось большое значение, и Трюффо, говоря о фильме «Я исповедуюсь», отметил, что «Монтгомери Клифт постоянно показан идущим; его движение вперед – главный формообразующий пункт фильма. Оно же подчеркивает его цельность».

Натурные съемки начались в августе 1952 г. и заняли три недели. Старый квартал Верхнего города в Квебеке, окруженный высокой каменной стеной, оказался идеальным местом для съемок: по крайней мере на экране, талантливо изображенный Робертом Берксом, это был город теней. Взгляд камеры скользит по водам реки Святого Лаврентия, и зритель медленно входит в мрачный мир Хичкока. Это зловещее место со стрелками указателей и крутыми улицами, сбегающими вниз; жители смотрят вниз из окон, как с балкона зала суда. Город словно источает чувство вины и ужас. В интерпретации Клифта это фильм о людях, которые думают и судят.

Завершили работу три недели съемок в Голливуде, и 13 февраля 1953 г. в Квебеке состоялась премьера фильма. К каком-то смысле это странный и натянутый фильм, что, возможно, отражает обстоятельства его появления, но у него есть такие несомненные достоинства, как уважительность и сдержанность по отношению к духовным императивам католического воспитания Хичкока. Священнику непозволительно нарушать тайну исповеди, даже чтобы защититься от ложного обвинения. Сдержанность самого Клифта, которого многие называли «деревянным», придает рассказу достоверность и даже некоторую основательность.

После завершения работы не было ни веселья, ни традиционной вечеринки по случаю окончания съемок. Хичкок просто устроил скромный ужин для съемочной группы в доме на Белладжо-роуд, который запомнился лишь тем, что хозяин влил в Клифта столько спиртного, что в конечном итоге тот свалился на ковер. Наверное, это не лучшее обращение с алкоголиком.

В одном из интервью Хичкока спросили, нравился ли ему фильм. «Не очень, – ответил он. – В нем нет юмора». И действительно, это один из немногих фильмов режиссера, которым не хватает необходимого элемента комедии, чтобы уравновесить саспенс. Хичкок всегда осознавал этот недостаток, но где найти комедию в сюжете «Я исповедуюсь»? Для широкой публики фильм слишком медленный и аскетичный. Американские критики проявили не больше энтузиазма и в лучшем случае с уважением отнеслись, как выразился один из них, к «тяжеловесной, двусмысленной ситуации». Прием в Лондоне оказался чуть теплее, но, как жаловался Сидни Бернстайну Хичкок, «клянусь Богом, на мне стоит клеймо триллера и поиска саспенса».

Тем не менее в дальнейшем он выбрал именно это направление. После относительной неудачи «Я исповедуюсь» Хичкок решил экранизировать чрезвычайно популярную пьесу, содержавшую все необходимые элементы хорошей мелодрамы. «В случае убийства набирайте М» (Dial M for Murder) появился в виде черно-белого телеспектакля, а затем преобразовался в симпатичный триллер, поставленный в Уэст-Энде и на Бродвее. В версии Хичкока бывшая звезда тенниса в исполнении Рэя Милланда шантажирует мелкого преступника, заставляя убить его жену. Но жена, которую играет Грейс Келли, защищаясь, убивает убийцу. Как связать задуманное преступление с мужем? Такова фабула, предполагавшая скорее саспенс, чем загадку.

Фильм должен был сниматься в декорациях, воспроизводивших лондонское семейное гнездышко на Мейда-Вейл, но Хичкок привык к ограничениям тесного пространства. Он говорил Сидни Бернстайну, что намерен использовать «модифицированный стиль «Веревки»; чрезвычайно популярная пьеса уже обладала необходимыми «скоростью» и «напряжением». Если расширить сюжет, «могут появиться дыры».

С другой стороны, Хичкок не привык к технике съемки, которую навязывала ему компания Warner Brothers. В начале 1950-х гг. все увлекались кинематографическими экспериментами со стереоскопическим изображением – не более успешными, чем впоследствии 3D, – в результате которых на коленях у зрителей появлялись, например, ножи или ножницы. Хичкоку это не нравилось, поскольку оскорбляло его веру в правдоподобие, и он считал, что эта мода скоро пройдет. Однако ему приходилось работать с камерой размером с небольшую комнату, и Грейс Келли вспоминала, как «из-за этой камеры я словно выходила на ринг со связанными руками. Но Хичкок был великолепен. Я ни разу не видела, чтобы он потерял терпение –

он никогда не злился. Я могла впасть в ярость при виде неудач или когда нужно было чего-то добиться, а техники говорили: «О нет, с этой камерой нам такого не сделать».

Возможно, Хичкока успокаивало присутствие Грейс Келли, которая была для него воплощением идеальной блондинки. Она казалась строгой и неприступной, но Хичкок прекрасно знал о слухах сексуального характера, которые ее окружали. Как позже говорил Гор Видал, «Грейс всегда укладывала в постель исполнителя главной роли. Такая у нее была слава в этом городе». Не подлежит сомнению, что во время съемок фильма «В случае убийства набирайте М» у нее был роман с Рэем Милландом, что для актера едва не закончилось разводом. Актриса также была известна склонностью к грубому юмору и коллекцией грязных шуток, которую она собрала еще в женской школе при монастыре. Именно такими женщинами восхищался Хичкок. Ему также импонировало сочетание внешней холодности и похоти. Однажды он объяснил журналисту, что «она чувствительна, дисциплинирована и очень сексуальна. Люди считают ее холодной. Чушь! Это вулкан, покрытый снегом».

Вероятно, именно поэтому Хичкок очень деликатно обращался с актрисой на съемочной площадке. Он называл ее «мисс Келли», а она его – «мистер Хичкок». Она вспоминала: «Хич всегда вел себя со мной очень прилично и благородно. Обращался со мной, как с фарфоровой куклой». Ему нравилось считать себя ее Свенгали[4], думать, что без него она не сможет так играть. Келли, в свою очередь, была компетентной, сдержанной и всегда пунктуальной. Вскоре стало понятно, что она – новая идеальная актриса Хичкока.

Тем не менее потребовалось пять дней, чтобы снять нападение мелкого преступника, которого нанял для убийства муж главной героини; к концу съемок, когда Хичкок наконец признал дубль удовлетворительным, актриса была вся в синяках. На протяжении всего фильма Хичкок с осторожностью использовал стереоскопическое изображение, ограничивая этот эффект моментами высшего напряжения, например, когда жена хватает ножницы, чтобы защититься от убийцы. Он считал, что «сцена была прекрасно снята, но ножницы недостаточно ярко блестели, а убийца без сверкающих ножниц подобен спарже без голландского соуса – безвкусен». Он уверял, что стереоскопия потеряет привлекательность и в конечном итоге фильм выйдет в «плоском» варианте. Это будет «сенсация», и «эту сенсацию сделаю я».

Хичкок уделял особое внимание одежде Келли и вспоминал, что «в начале фильма она одета в яркие веселые тона, а по мере

того как дело приобретает все более серьезный оборот, ее одежда становится мрачнее». Возможно, публика сразу не улавливала эти детали, но внимание к ним свидетельствует о художественном вкусе Хичкока. Эта же черта проявляется в его решении использовать шум лондонского транспорта на звуковой дорожке нескольких уличных сцен. Он утверждал, что «английский шум транспорта отличается от американского. Ему также нравились английские автомобильные гудки».

Хичкок прекрасно понимал, что компания Warner Brothers хотела получить нечто вроде «Незнакомцев в поезде» (и действительно, два фильма чем-то похожи), а также быстро вернуть вложенные в фильм деньги. Режиссер смог закончить съемки за тридцать шесть дней и радовался, что ему потребовалось так мало времени. Впоследствии он говорил, что «мог бы надиктовать все по телефону», иронически намекая на название картины. Хичкок пренебрежительно отзывался о фильме как о «второстепенной работе», но он до сих пор заслуживает внимания как упражнение в импровизации и доказательство мастерства, насыщенное глубоко скрытой иронией. Кроме того, фильм имел успех у зрителей, вне всякого сомнения благодаря присутствию Грейс Келли, которая быстро превращалась в настоящую звезду.

В любом случае во время съемок фильма «В случае убийства набирайте М» мысли Хичкока уже были заняты другим, и ему не терпелось приступить к работе над более сложным и важным проектом. По словам Грейс Келли, подготовка к следующему фильму для него «была единственным способом сохранять спокойствие на съемочной площадке». Она рассказывала, что «он сидел и все время говорил мне об этом. С огромным энтузиазмом он описывал все детали удивительного замысла, пока мы ждали, когда передвинут камеру. Он рассказывал о людях из квартиры напротив, которых видно из окна во двор, об их маленьких историях, о том, как они появляются в качестве персонажей и что потом открывается». Вероятно, Келли понимала, что будет «одной из тех, кого видно», причем больше и ближе, чем остальных.

Хичкоку не нравилось работать на студиях Warner, и не только из-за громоздкого стереоскопического оборудования, которое ему навязывали. Он говорил Сидни Бернстайну, что «Warner – худший выбор, который только можно сделать». Для снижения затрат студия сокращала персонал и количество приглашенных актеров. Еще до начала съемок «В случае убийства набирайте М» режиссер начал искать альтернативу. Он подписал контракт с Paramount Pictures на девять фильмов, причем через

восемь лет права на пять из них переходили к нему. Этот контракт должен был упрочить его репутацию, а также финансовое положение.

«Окно во двор» стало первым фильмом для компании Paramount. Режиссера попросили выбрать какой-либо рассказ Корнелла Вулрича, считавшегося одним из лучших американских писателей в жанре детектива или саспенса. Хичкок закончил съемки «В случае убийства набирайте М» в конце сентября и сразу же занялся подготовкой нового фильма на новой студии. Еще в начале года ему потребовался сценарист, и выбор пал на молодого человека, который уже сделал себе имя на радиопостановках. Джон Майкл Хейс вспоминал, что «Хичкок организовал встречу своих агентов с моим за ланчем, и они передали мне книгу с рассказом «Окно во двор». Они сказали мне: «В пятницу вечером вы приглашены на ужин с мистером Хичкоком в отеле Beverly Hills. Прочитайте рассказ и будьте готовы обсудить его с ним». Обед прошел в атмосфере винных паров, но Хичкоку, по всей видимости, приглянулся молодой писатель, и их сотрудничество началось весной 1953 г. Совместная работа оказалась чрезвычайно успешной; Хейс привнес полутона в образы персонажей в сценариях, которые стали более живыми и понятными, чем в предыдущих фильмах.

К осени Хейс приготовил сценарный план на семьдесят шесть страниц и в начале сентября отправил его студии Paramount. Но это было только начало. Хейс вспоминал, что Хичкок «приходил в его кабинет в Paramount и садился со сценарием в руках. Мы просматривали его строчка за строчкой, страница за страницей. Пытались разбить на сцены. Затем Хич хотел определить для каждой угол съемки. У него с собой был большой альбом, в котором он рисовал расположение камеры для каждой сцены». Режиссер не хотел ждать, когда построят декорации или закончат сценарий. Он звал своих ассистентов и операторов и с помощью рисунков точно объяснял им, что от них требуется. Один из приглашенных ассистентов, войдя в кабинет Хичкока, обнаружил «нечто вроде комиксов, занимавших три стены большой комнаты». Это была раскадровка, сделанная Хичкоком.

Кабинет Хичкока находился в студии Paramount на Мелроуз-роуд приблизительно в сорока километрах от его дома на Белладжо-роуд, на первом этаже в центре здания; лимузин подвозил его почти до самого святилища. Здесь Хичкок задумал и сделал несколько своих лучших фильмов, от «Поймать вора» (To Catch a Thief) и «Неприятности с Гарри» (The Trouble with Harry) до ремейка «Человека, который слишком много знал» и «Головокружения». Именно здесь он собрал команду, которая

помогла создать то, что называют «золотым веком» Хичкока. Среди них были Эдит Хэд, известная художница по костюмам, и оператор Роберт Беркс; к ним присоединились редактор Джордж Томазини и ассистент режиссера Херберт Коулмен. Художником-постановщиком у Хичкока стал Генри Бамстед, кинооператором – Леонард Саут, а Сол Басс придумал названия для «Головокружения» и остальных фильмов. Пегги Робертсон, работавшая редактором монтажа на съемках «Под знаком Козерога», через девять лет вернулась к старому боссу в качестве помощника по сценарию в «Головокружении» и оставалась с ним в качестве личного помощника до последних дней его жизни. И еще был любимый композитор Хичкока, Бернард Херрманн, который сочинил музыку к восьми фильмам режиссера, начиная с «Неприятностей с Гарри».

Эти мужчины и женщины внесли важный вклад в создание хичкоковского стиля. Режиссер почти не упоминал о них и редко отдавал им должное. Хичкок считал, что любой его фильм есть отражение самого Хичкока, а все остальные – просто дополнение к демонстрации его достижений. Иногда это становилось причиной обиды и даже гнева с их стороны; беспокойство вызывали также двусмысленные отношения с актерами.

Подготовка к съемкам началась 12 октября в восемнадцатом павильоне студии Paramount. Здесь построили двор жилого квартала в Гринич-виллидж с 31 отдельной квартирой, восемь из которых были полностью меблированы. Имелись пожарные лестницы и сады на крыше, а также переулок, который выходил на улицу и мог рассматриваться как рудимент окружающего мира. На сооружение огромной и сложной декорации потребовался целый месяц и совместные усилия пятидесяти человек; высота всего сооружения достигала 12 метров, а длина – 56 метров. Для освещения использовали сотню дуговых ламп и 2000 менее мощных светильников, для управления освещением всех квартир установили большой пульт с выключателями. Сидевший за пультом Хичкок связывался с актерами с помощью коротковолновой радиостанции. После героических дней Сесила Демилля это был самый масштабный и такой же театральный проект студии Paramount. Это была не реальность. Это было нечто большее, чем реальность.

Кастинг прошел легко. После проблем в «Веревке» Джеймс Стюарт поклялся больше никогда не работать с Хичкоком, но все же принял предложение, когда ему дали прочесть сценарий Хейса и сказали, что на роль главной героини пригласили Грейс Келли. Он играет фотографа «Джеффа» Джеффриса, который не выходит из дома из-за сломанной ноги, наблюдает за тем, что происходит

в квартирах напротив, и приходит к выводу, что произошло убийство. Его девушка, которую играет Грейс Келли, поглощенная своими чувствами к нему, поначалу игнорирует предположения Джеффа. Но когда он отвергает ее притязания, она сама включается в дилетантское расследование. Фильм становится чрезвычайно напряженным.

Хичкок просил Джона Майкла Хейса обратить особое внимание на персонаж Грейс Келли. Хейс черпал вдохновение в самой кинозвезде. Он вспоминал, что «Хичкок сказал о Грейс Келли: «Посмотри на нее. Она все делает хорошо, но в ней нет огня». Я провел с Грейс Келли неделю и понял, что она капризная и забавная, смешливая и задорная. Она была похожа на соседскую девчонку, но в то же время очень сексуальна и все такое». Именно такой характер он почти полностью воссоздал в сценарии. Хичкок, также принимавший в этом участие, сказал в одном из интервью: «Я не открыл Грейс, но я спас ее от судьбы – худшей чем смерть. Я не дал ей навечно остаться в амплуа холодной женщины». Вместе с Эдит Хэд он тщательно выбирал цвет и стиль ее одежды. «Окно во двор» планировали снимать в цвете, в широкоэкранном формате, и это открывало путь в мир грез Хичкока.

Съемки, руководимые из командного пункта в квартире Джеффа, шли почти без заминок. Хичкок приступил к работе в конце ноября 1953 г., всего через два месяца после завершения «В случае убийства набирайте М», и съемки продолжались до середины января. Все шло быстро и гладко, проблем почти не возникало. В некоторых сценах пришлось применить телеобъектив, чтобы получить лучшее разрешение, а один раз раскаленные дуговые лампы вызвали срабатывание противопожарной сигнализации, и всех облило водой; но это были мелочи.

Сам Хичкок получал огромное удовольствие, снова испытав прилив энергии и энтузиазма, как на съемках своих первых фильмов. «В то время, – говорил он, – я чувствовал, что мои аккумуляторы полностью заряжены». Джеймс Стюарт также вспоминал хорошее настроение и оптимизм режиссера. Он рассказывал, что «декорации каждой сцены были так хорошо сконструированы, а Хич со всеми чувствовал себя так комфортно, что все мы были уверены в успехе». Лишь иногда Хичкок выражал неудовольствие. «Изредка после съемок сцены Хич вставал со стула, подходил ко мне и торопливо говорил: «Джим, сцена получилась слабой». Потом возвращался к своему стулу, садился, и ты точно понимал, что он имеет в виду, – что ритм и синхронизация неверны».

Хичкок точно знал необходимые скорость и ритм. Однажды режиссер сказал, что фильм «структурно был неплох, поскольку представлял собой краткое изложение субъективного отношения. Человек смотрит, он видит, он реагирует – так вы конструируете мыслительный процесс. «Окно во двор» рассказывает о мыслительном процессе с помощью визуальных средств». Он видит. Он реагирует. Это также описание техники монтажа, которую Хичкок освоил много лет назад в Германии. «Как вы знаете, подобная проблема интересовала Пудовкина», – говорил он Трюффо. Это один из тех редких случаев, когда Хичкок обнаружил теоретические познания в области эстетики кино; он предпочитал скрывать тот факт, что изучал ранний период европейского кинематографа. Кроме того, бóльшая часть фильма «Окно во двор» немая, поскольку Джефф не может слышать, что говорят в квартирах напротив. Он может рассчитывать только на жесты и мимику, и в этих эпизодах Хичкок возрождает приемы из немых фильмов начала своей карьеры. Около 35 % экранного времени картина идет без слов. Хичкок возвращался в эпоху, как он сам ее однажды назвал, «чистого кино».

По существу, это фильм о вуайеризме, долго и с удовольствием показывающий или раскрывающий то, что обычно прячут от посторонних глаз. На ум сразу же приходит ассоциация с любовью Хичкока к слухам и намекам сексуального характера. Можно даже сказать, что в образе Джеффа он показал самого себя – человека, который прячется за камерой и из наблюдаемой реальности создает выдуманный мир, мужчину, который больше интересуется женщинами перед объективом своей камеры, чем женщинами в своей жизни. В определенные моменты Джефф характеризуется как «необычный» человек, с «проблемой», которую он «не может обсуждать», «слишком пугающей, чтобы назвать ее вслух». Возможно, это намек на скрытую гомосексуальность, как предполагали некоторые, а возможно, просто поддразнивание со стороны Хичкока и Хейса. Язвительный намек также просматривается в облике и манерах Рэймонда Берра, который играет предполагаемого убийцу, – он чем-то напоминает Дэвида Селзника.

Во многих отношениях это неприятный фильм, изображающий «обыденный» мир, в котором, как оказывается, нет ничего обыденного. Это хрупкая конструкция, раздираемая нервным напряжением, в которой условности повседневной жизни скрывают груз тайн и извращенных взаимоотношений. Это мир растерянности и подавляемых желаний, одиночества и боли. Между главными персонажами существует невысказанная напряженность. Предполагаемый герой честолюбив, несговорчив,

эгоцентричен, раздражителен и высокомерен.

Хичкок говорил, что «из всех сделанных мной фильмов этот самый кинематографичный». Эти слова можно интерпретировать по-разному. Желание подглядывать у Джеффа не отличается от аналогичного желания зрителей в кинозале, которые из безопасной темноты могут незаметно наблюдать за актерами. «Окно во двор» рассказывает об удовольствии смотреть и о последующей расплате. О чистом акте наблюдения. Но взгляд может быть нечетким; он может приводить к необоснованным выводам. Может, все увиденное Джеффом – лишь отражение его страха перед женщинами? Этот вопрос остается открытым даже в самом конце фильма. Когда Хичкоку намекнули на безнравственность картины, он ответил: «Будь это замечание сделано еще до того, как я взялся за реализацию своего проекта, я все равно не отказался бы от этого замысла, ибо моя любовь к кино сильнее соображений морали». Эти слова не только подтверждают его веру в «чистое кино», но также указывают, что он не всегда понимал последствия того, что создает. Его интересовало только психологическое напряжение и саспенс.

Американский институт кинематографии включил «Окно во двор» в сотню лучших фильмов, и даже в то время картина имела большой успех. Премьера состоялась 11 августа 1954 г., и критики отзывались о ней как о «возбуждающей» и «доставляющей большое удовольствие». За два года проката она принесла 10 миллионов долларов, однако никто не обратил внимание на более мрачные, автобиографические аспекты фильма. Американская публика требовала развлечений, и Хичкок был готов с улыбкой поставлять ей невинный товар. В конце концов, это «всего лишь кино».

В начале 1954 г., заканчивая съемки «Окна во двор», Хичкок уже работал над следующим фильмом. Продюсеры Paramount предложили ему присмотреться к роману «Поймать вора» (To Catch a Thief), права на экранизацию которого были приобретены двумя годами раньше. Это история бывшего вора-домушника, которому приходится вспомнить прошлое, чтобы поймать преступника, орудующего на Французской Ривьере и копирующего его методы. Хичкок любил Францию и французскою еду. Вполне возможно, он принял предложение, чтобы немного отдохнуть от напряженной работы в студии над «Окном во двор». Он был так доволен сотрудничеством с Джоном Майклом Хейсом, что предложил ему написать сценарий для следующего фильма. По словам Хейса, «узнав, что я никогда не бывал на юге Франции, он за счет студии организовал нам с женой поездку для изучения

натуры. Разумеется, я очень обрадовался путешествию и к моменту возвращения уже имел представление, что делать с романом».

Хичкоку была нужна Грейс Келли. Наверное, она казалась ему идеальной женщиной – возможно, по ассоциации со «светом благодати» его католического детства. Кэри Гранта, вне всякого сомнения, соблазнили большим гонораром и актрисой, выбранной на роль главной героини. Хичкок и Хейс вместе работали над сценарием. «Хорошей командой, – рассказывал Хейс, – нас делало то, что он обладал превосходной техникой и знанием визуального материала, сильным характером и убежденностью, а я, как мне кажется, мог придать его образам теплоту». Хичкок ценил его вклад; известно, что, в отличие от сюжета, он не умел создавать характеры. Хейс вспоминал: «Мы в общих чертах обсуждали сюжет и персонаж, и он позволял мне писать дальше, пока я не закончу. Мы обедали вместе, я рассказывал ему, над чем работаю, и ему хватало терпения ждать». В другом интервью Хейс говорил: «…Я дал Хичкоку характер, диалог, движение и занимательность». Но Хичкок редко хвалил Хейса, как обычно придерживаясь мнения, что хорошо делать свое дело – это просто часть работы. Другой сценарист, Эрнест Леман, вспомнил, что «он был очень тихим, очень непритязательным, но все боялись его неодобрения, и это заставляло нас стараться изо всех сил. Вы боялись сделать нечто, что не соответствует его требованиям». И естественно, в конце вся слава доставалась самому Хичкоку.

Сценарий фильма «Поймать вора» был достаточно искусен, со вспышками юмора и сексуальными намеками, оживлявшими дуэт Гранта и Келли:

Грант. Скажите, что вас больше всего захватывает?

Келли. Я еще в поиске. (*Она передает ему курицу*.) Вам грудку или ножку?

Грант. Выберите сами.

Келли. Скажите, сколько времени прошло?

Грант. Вы о чем?

Келли. С тех пор как вы были в Америке?

Роскошный бал устроен в стиле французского королевского двора XVII в., а один из американских гостей спрашивает у официанта, есть ли у них бурбон. Возможно, это не Оскар Уайльд, но для американского фильма 1950 г. достаточно забавно и смело. Иногда фильм как будто превращается в пародию на самого себя, в красивую бутафорию, пустую внутри.

Съемки начались в конце мая, и главной проблемой стал

дождь или угроза дождя. Трудностей добавлял и Грант, уходивший со съемочной площадки ровно в шесть вечера: длительность рабочего дня была прописана у него в контракте. Хичкоку также не нравилась, что актер получал процент со сборов еще до того, как деньги выплачивались самому режиссеру. Грант капризничал – то требовал, чтобы на съемочную площадку его привозил лимузин, то просил менее экстравагантную машину. Французской актрисе Брижит Обер он говорил: «Хичкок любит меня и одновременно ненавидит. Он хотел бы быть на моем месте». Никто этого и не отрицал. Хичкок в ответ на постоянные жалобы директора картины, «Дока» Эриксона, заверил его: «Предоставьте Кэри Гранта мне. В последний день съемок я намерен разобраться с ним раз и навсегда». Разумеется, он этого не сделал. Режиссер не любил открытых ссор. Когда Эриксон напомнил ему об обещании, Хичкок ответил: «Ну, не знаю. Может, я захочу пригласить его еще для одной картины». Так и вышло. Как бы то ни было, на площадке поддерживалась доброжелательная атмосфера. Хичкок развлекал актеров и съемочную группу в разных ресторанах, где с видом маэстро или императора решал, какие блюда и напитки заказывать.

Тем не менее ему надоедало снимать на натуре. Хичкок всегда предпочитал работать в безопасной обстановке студии. Трудности также создавал последний роман Грейс Келли, поскольку на съемочной площадке присутствовал ее любовник, Жан-Пьер Омон. Хичкок сократил несколько сцен, которые нужно было снимать во Франции, а затем, вернувшись в Голливуд, снял самые яркие эпизоды, имея в своем распоряжении необходимое оборудование.

Работа была закончена в начале сентября 1954 г., на три недели позже срока. Фильм снимался в формате Vista Vision, с высоким разрешением и на широком экране, и в рекламе утверждалось: «Вы почувствуете себя на прекрасной Ривьере». К сожалению, это придало картине оттенок иллюстративности и усилило ее поверхностный характер. Уже на премьере в Лондоне Хичкок признался: «Если вам иногда приходится делать банальность, постарайтесь, по крайней мере, сделать ее хорошо».

У фильма «Поймать вора» есть и достоинства, в частности те эпизоды, в которых юмор Гранта соединяется с сексуальностью Келли, однако этот легкий и почти фривольный тон понравился не всем критикам. Обозреватель журнала Variety сказал о Грейс Келли, что она «дефилирует по всему фильму в красивых нарядах от Эдит Хэд». На самом деле Хичкок создавал фильм как дань верности любимой актрисе; он одевал ее, как проповедник мог бы одевать Мадонну. Но это не значит, что он избавил ее от

страданий Магдалины. В одной из сцен Кэри Грант должен был схватить ее за запястья и прижать к стене. Хичкок считал, что актер слишком деликатен, и просил переснять дубль снова и снова, пока насилие не стало выглядеть реальным. Грант вспоминал: «Грейс укрылась за дверью, и совершенно случайно я увидел, как она массирует запястья и морщится от боли».

Грейс Келли стала кинозвездой – главным образом благодаря режиссуре Хичкока, а фильм «Поймать вора» пользовался успехом у зрителей. Хейс был номинирован Гильдией писателей на премию за лучшую комедию, другие – за лучшую работу художника-постановщика и за лучший дизайн костюмов. Роберт Беркс – как раз вовремя – получил премию за лучшую операторскую работу.

На цветочном рынке в Ницце Хичкок дал интервью Андре Базену, редактору влиятельного журнала Cahiers du Cinema, которого считали одним из самых видных французских теоретиков кино. Он наблюдал за съемками, стоя у края съемочной площадки, а когда Хичкок освободился, заметил: «Я смотрел целый час, во время которого Хичкок вмешался не более двух раз; он расположился в своем кресле с таким видом, как будто ему очень скучно и его мысли витают где-то далеко». Их интервью длилось пятьдесят или шестьдесят минут, во время повторных съемок, но «Хичкок лишь бросил один-два быстрых взгляда на то, что происходит».

Базен заявил, что ответы режиссера «сбивали с толку», то есть Хичкок не реагировал на его попытки углубиться в теорию. Хичкока словно озадачивало настойчивое стремление французского критика выяснить «смысл» или «послание» его фильмов – он предпочитал говорить о технических и практических аспектах. По словам Базена, Хичкок сказал ему, что «сделать «художественный» фильм легко, а настоящая трудность – сделать хороший коммерческий фильм». Неудивительно, что критик был озадачен. Французских теоретиков кино интересовала так называемая глубокая структура повседневной реальности; сталкиваясь с формальной, методичной и в высшей степени организованной структурой фильмов Хичкока, они находили в ней свой идеал. Американские исследователи и теоретики в бурно развивавшихся киношколах переняли привычку к такой форме анализа. Они были готовы и стремились находить смысл во всем. Внучка Хичкока, изучавшая курс кинематографии в школе, спросила его об одном из фильмов: «Ты это имел в виду в той сцене? Нам так говорили». Хичкок закатил глаза: «Откуда они все это взяли?» В другой раз он помогал внучке написать эссе об одном из своих самых любимых фильмов, «Тень сомнения». Она

получила тройку. «Извини, – сказал он. – Лучше я не могу».

Базен, которого связывали с теорией «авторского кино», в то время уже был известен анализом фильмов Трюффо и других режиссеров, в котором подчеркивал важность в создании фильма личного взгляда режиссера и его творческого воображения. Хичкок ни в коем случае не возражал против такого подхода. Он всегда поддерживал миф о том, что является единственным автором своих фильмов, стараясь публично не признавать вклад своих соавторов. Если критики находили нечто, что они могли выделить и интерпретировать, символ или тему, Хичкок не торопился развеять их иллюзии. Несмотря на кажущуюся заносчивость и самодостаточность, в глубине души он жаждал одобрения и признания. Теория «авторского кино» помогала повысить его репутацию до недостижимого ранее уровня, по крайней мере во французской культуре. Вне всякого сомнения, он втайне радовался, что большинство европейских зрителей считали его художником, а не просто представителем индустрии развлечений. Хичкок всегда это знал, но предпочитал не говорить вслух, опасаясь испугать американских продюсеров и бухгалтеров студий.

«Я закончил «Поймать вора» в половине шестого вечера, а в половине восьмого уже принялся за «Гарри», – утверждал Хичкок. Это отчасти преувеличение, выставлявшее его в выгодном свете; на самом деле они с Джоном Майклом Хейсом работали над новым фильмом еще во время съемок предыдущего.

Хичкок прочел «Неприятности с Гарри» Джека Тревора Стори, и на него произвела впечатление черная пасторальная комедия, содержавшаяся в романе. Это история о Гарри, которого никак не могут похоронить – его раз за разом выкапывают соседи, каждый из которых по той или иной причине считает, что убил его. Действие романа происходит в английской деревне, но в фильме его перенесли в Вермонт; осень в Новой Англии – превосходный фон для курьезной меланхолии. Комическое и мрачное идут рука об руку в атмосфере мягкой сдержанности, что Хичкок называл «чисто британским жанром». Напряжение обостряет комедию, а комедия, в свою очередь, усиливает напряжение. В начале фильма пожилой персонаж, которого все зовут «капитаном», вытаскивает из зарослей труп Гарри. За ним наблюдает дама средних лет, вышедшая на прогулку. «Кажется, тут что-то случилось, капитан?» Впоследствии Хичкок утверждал, что это его любимая реплика. Она превосходно передает добродушие и беззаботность этого исследования смерти.

Фильм особенно порадовал зрителей первым появлением на

экране Ширли Маклейн. О ее кинематографической неопытности Хичкок отзывался так: «Я распутывал и более сложные узлы». На самом деле много работать с актрисой ему не пришлось. Желая сохранить ее свежесть и простодушие, он и не пытался «режиссировать» ее. Маклейн вспоминала первую читку сценария: «Я не знала, как играть. С трудом читала сценарий. Я была танцовщицей! Я играла саму себя или что-то в этом роде». К концу читки Хичкок повернулся к ней и сказал: «Дорогая, у вас не меньше решительности, чем у грабителя банков».

Сохранились некоторые фразы, произнесенные Хичкоком во время съемок: «Давайте разбрасывайте эти проклятые листья! Пошевеливайтесь», «В конце концов, это всего лишь кино, и нам всем сильно переплачивают», «Очень хорошо. Но давайте попробуем вот так». В Вермонте съемки продолжались всего месяц – потом сильный дождь и ветер сделали работу невозможной. В середине октября Хичкок вместе со съемочной группой укрылся в относительном комфорте и безопасности студии, прихватив с собой из Вермонта приличное количество осенних листьев в качестве реквизита.

Возможно, это очень «британский» фильм, как выразился Хичкок, но он вызвал восхищение во Франции, где его всё смотрели и смотрели, чему, возможно, способствовал благожелательный прием со стороны молодых французских критиков. Эта изящная литературная и театральная история могла произойти в Арденском лесу; как заметил Хичкок, «ты как будто «организуешь» убийство у бурного ручья, и капли крови растекаются в чистой воде». Соответствующее настроение помогает создать игривая и романтичная музыка Бернарда Херрманна. Это был первый совместный проект Хичкока и Херрманна, и они плодотворно сотрудничали на протяжении следующих десяти лет – в ремейке «Человека, который слишком много знал», а также в фильмах «Не тот человек» (The Wrong Man), «Головокружение», «К северу через северо-запад», «Птицы», «Марни» (Marnie) и, самое неожиданное, в «Психо». Сам Херрманн был человеком непростым – впечатлительным, нервным и обидчивым, – однако им удавалось находить общий язык, в основном потому, что они уважали друг друга за профессионализм.

Как бы то ни было, американские зрители встретили фильм прохладно – он навевал на них скуку или вызывал недоумение. Возможно, публика плохо отреагировала на «британский» или скорее «английский» стиль. Или же, как утверждал Хичкок, студия недостаточно занималась продвижением фильма. «Боюсь, – говорил режиссер, – что люди, которые управляют

кинотеатрами, и те, кто распространяет фильмы, мои естественные враги, не считали, что картина привлечет публику». Позже он признался, что «фильм принес убыток, полагаю, в полмиллиона долларов. Потворство своим желанием дорого обошлось».

Возможно, именно финансовые вопросы занимали Хичкока больше всего, когда начался период, который, в сущности, стал его второй карьерой. Закончив монтаж «Неприятностей с Гарри», Хичкоки оправились на зимние каникулы на свой любимый курорт Санкт-Мориц. По возвращении в Голливуд режиссер несколько раз встретился с Лью Вассерманом, который в 1946 г. стал президентом MCA и который уже несколько лет был агентом Хичкока. В этой двойной роли Вассерман предложил Хичкоку перейти от кино к телевидению.

Режиссер уже и раньше экспериментировал с разными формами радио– и телевещания. Его приглашали в качестве гостя в цикл радиопередач «Профессиональное убийство» (Murder by Experts), а также на радиовикторину под названием «Информацию, пожалуйста» (Information, Please). В одном из выпусков викторины, в 1943 г., его спросили: «В каком известном деле вина преступника была доказана покупкой гиацинтов?» Ответ Хичкока оказался точен до мельчайших подробностей. Ведущий спросил его: «А какой была высота прилива?»

Тем не менее переход на маленький экран был серьезным вызовом. Возможно, поначалу он осторожничал из-за природной неуверенности, но его неудержимо влекло вперед. Телевизор – это слава. Телевизор – это успех. Телевизор – это деньги. Хичкоку всегда хотелось больше славы, больше денег, больше успеха; таковы были законы его жизни. В середине 1950-х гг. голливудские студии также начали выпускать программы для телевидения, хотя раньше игнорировали его. Телевизионные спектакли с участием ведущих актеров стали набирать популярность с конца 1940-х гг., когда три ведущих телеканала – ABC, NBC и CBS – предложили полный блок вечерних передач.

Когда Лью Вассерман ясно дал понять, что делать нужно будет очень мало, но за очень большой гонорар, Хичкок согласился. Он станет исполнительным продюсером и помощником режиссера по сценарию только номинально, а главная его роль будет заключаться в нескольких фразах в начале и в конце каждого выпуска. За одну серию ему полагалось 129 000 долларов. Кроме того, после первого выпуска права на каждую программу переходили к нему. Деньги платили ни за что – или почти ни за что. Хичкок не мог отказаться.

Тем не менее во время переговоров он уже размышлял о следующем фильме. Впервые о новой версии «Человека, который слишком много знал» Хичкок задумался в 1941 г. Не совсем понятно, почему он вернулся к этой идее четырнадцать лет спустя. Иногда Хичкок говорил, что просто хотел найти подходящее средство для раскрытия талантов Джеймса Стюарта, но такое объяснение не выглядит правдоподобным. Скорее всего, режиссер увидел коммерческие возможности фильма, который всегда оставался для него самым любимым. Оригинальная версия вышла в 1934 г., и в середине 1950-х гг. он выглядел бы свежим. В цвете, на широком экране.

В начале 1955 г. Хичкок начал работу со своим прежним сценаристом, Ангусом Макфейлом, а через два месяца к ним присоединился Джон Майкл Хейс. «Я никогда не видел оригинального сценария [фильма, вышедшего в 1934 г.], – вспоминал Хейс, – и не видел оригинальной картины, за исключением финальной сцены в Альберт-холле, которая не претерпела изменений. Хич позвонил мне и сказал: «Я расскажу тебе историю, а ты сделаешь пометки, а затем напишешь то, что я тебе рассказал, но по-своему». Это была история о супругах с маленьким сыном, представителях среднего класса, которые за границей стали свидетелями убийства агента; затем убийцы похищают их сына, чтобы они не рассказали об увиденном. Действие переносится в Лондон, где серия странных столкновений заканчивается кульминацией в Альберт-холле и не менее драматическим воссоединением родителей и ребенка. В новом сценарии роль экзотического места играет не Швейцария, а Марокко, супруги с ребенком превратились из англичан в американцев, девочка в мальчика, а лондонский дантист в лондонского таксидермиста.

В качестве исполнителей главных ролей Хичкок выбрал Джеймса Стюарта и Дорис Дэй. Стюарт был опытным актером, привыкшим к роли честного человека, попавшего в трудные обстоятельства, а Дэй – звездой эстрады, чьей игрой в фильме о ку-клукс-клане, «Штормовое предупреждение» (Storm Warning), Хичкок восхищался. И в жизни, и в искусстве она была типичной американской домохозяйкой, попавшей за границу. Она никогда не выезжала за пределы Соединенных Штатов и очень волновалась, когда актеры и съемочная группа вылетела в Марракеш, где снимались первые кадры фильма. Вполне предсказуемо Дэй шокировало антисанитарное состояние города, а также жестокое, с ее точки зрения, обращение с животными. Хичкок заверил ее, что всех животных, участвовавших в съемках, вдоволь кормят и хорошо с ними обращаются.

Но проблемы актрисы на этом не закончились. Хичкок в своей обычной манере воздерживался от советов и не комментировал ее игру перед камерой. Она восприняла эту официальность и немногословность за безразличие и неприязнь. Впоследствии Дэй говорил, что «он никогда ничего мне не говорил, и я думала, что он недоволен, и была просто раздавлена… Я была убеждена, что я худшая из актрис, с которыми ему приходилось иметь дело». В конечном итоге она добилась встречи с режиссером и предложила, чтобы он уволил ее и заменил кем-то другим. Хичкок был изумлен. «Он сказал, что, наоборот, считает, что я все делаю правильно, а если бы я что-то делала не так, он бы мне об этом сказал». Это яркий пример безразличия Хичкока к реакции актеров на его присутствие. Он понимал ее страх и успокоил ее тем, что рассказал о собственном неврозе – например, как «он боялся идти по территории Paramount в кафетерий, потому что боялся людей».

Бернард Майлз, игравший главаря убийц, вспоминал свой «чрезвычайно положительный опыт» работы с режиссером, но добавлял, что «он явно не докучал актерам чрезмерным вниманием». Джеймс Стюарт сказал ему: «Мы тут в руках профессионала. Можешь положиться на него. Просто выполняй его указания, и все будет в порядке». Съемки в Марракеше были сложными, отчасти потому что они пришлись на священный месяц рамадан; некоторые актеры массовки ослабели от голода, а другие продавали свои талоны на питание и не возвращались на съемочную площадку.

Отчет о съемках от 21 мая кратко сообщает: «Задержка, вызванная толпой». Толпой были актеры массовки, которых взбудоражили слухи, что им не заплатят, если они не попадут в камеру. Хичкок, сидевший под большим зонтиком, остался невозмутимым. Он уступил обстоятельствам и вместо привычного костюма с галстуком надел застегнутую на все пуговицы рубашку с короткими рукавами. У него выработалась привычка сдувать с лица мух, выпячивая нижнюю губу.

Эти неприятности подтвердили его нелюбовь к натурным съемкам: они были беспорядочными, некомфортными и непредсказуемыми. Теперь Хичкок начал спрашивать, «кто написал для картины все эти эпизоды». Ему хотелось уехать из Марокко. «Док» Эриксон писал: «По обыкновению, у него возникло желание вернуться домой, как только мы приехали. Ему даже не хотелось в Лондон, однако он связал себя с теми чертовыми интерьерами». 23 мая в отчете о съемках сообщается: «Толкучка на базаре – пришлось убрать камеру В». Это был последний день в Марокко. Они перебрались в «чертовы

интерьеры» Лондона, а по окончании лондонских съемок актеры и съемочная группа вернулись в комфортную обстановку студии Paramount, где Хичкок чувствовал себя как дома. Снимать закончили в августе, на тридцать четыре дня позже графика.

Когда они работали в Марракеше, курьер каждый день доставлял им восемь или десять страниц сценария, а в Лондоне, в отеле Savoy, их уже ждал Джон Майкл Хейс с машинисткой, и материал доставлялся прямо на съемочную площадку. Все делалось, по выражению Хейса, «в горячке». Хейс остался недоволен тем, что в титрах в качестве авторов сценария указывались «Джон Майкл Хейс и Ангус Макфейл», поскольку считал, что изменил сценарий Макфейла до неузнаваемости. Это был его сценарий – только его. Он направил жалобу в арбитраж, который занимался подобными спорами, и был признан единственным автором. Хичкок с ним больше не работал.

Фильм «Человек, который слишком много знал» значительно отличался от своего предшественника. Сам Хичкок заявил, что «первая версия – работа талантливого новичка, а вторая сделана профессионалом». Это не совсем справедливо по отношению к оригинальной версии, которая многим нравится больше, но в любом случае Хичкок много лет спустя смягчил свое мнение, отметив: «Думаю, на самом деле разница заключалась в оригинальном «Человеке, который слишком много знал». Тогда я не думал о зрителях, в отличие от второй версии». Это ближе к истине, поскольку он научился чутко улавливать ожидания американской публики. Еще позже Хичкок снова изменил свое мнение. Теперь он считал, что ранняя версия «была более спонтанной – в ней меньше логики. Логика скучна: вы всегда теряете эксцентричность и непринужденность».

Вторая версия получилась глянцевой. Сцены в ней более сложные. Она цветная. Она учитывает психологическое состояние супругов, которых играют Джеймс Стюарт и Дорис Дэй. Она длиннее и в каком-то смысле разнообразнее по атмосфере. У нее более мягкая концовка. Первая версия не так хорошо построена, но в ней есть энергия и изобретательность, которые преодолевают все препятствия. Тем не менее в американском издании, если его можно так назвать, чувствуется большой опыт Хичкока. Оно технически более совершенно, а с техникой приходит и глубина. Их невозможно разделить. «Человек, который слишком много знал» – это яркий пример успешно интегрированного кинематографического мира, цельного, блестяще реализованного и подробного, который на поверку оказывается хрупким и тонким. Угроза и напряжение пронизывают фильм так же, как музыка. Звон цимбал в Альберт-холле сообщает об убийстве.

Когда Дорис Дэй поет «Que sera, sera» («Будь что будет»), ее голос доносится до лестницы и коридора иностранного посольства, позволяя ей узнать, жив ли еще ее ребенок. Приключения и мелодрама уступают место психологической драме и трактовке характеров.

Однажды Хичкок определил разницу между английским и американским периодом как разницу между спонтанностью, или инстинктом, и расчетом. Осторожность объяснялась также большим финансовым риском, поскольку в американской системе студий один фильм мог обойтись в миллион долларов или даже больше. Такова разница между студией и фабрикой. Было также отмечено, что английские актеры Хичкока теснее связаны с социальной и культурной средой, тогда как американские актеры больше склонны к абстракции, к освобождению от социальных связей и к существованию в большом неопределенном мире. Это и есть мерило отношения Хичкока к обеим странам.

Реакция американцев на новый фильм была однозначной; он мгновенно завоевал популярность и через неделю проката стал самым прибыльным фильмом года. Хичкок принял еще одно важное решение. 20 апреля 1955 г., перед тем как отправиться в Марракеш и Лондон, он приехал в здание федерального суда в Лос-Анджелесе, из которого вышел уже американским гражданином.

9
Добрый вечер

2 октября 1955 г. в половине десятого вечера в правой части телевизионного экрана появился силуэт грузного человека и под аккомпанемент «Похоронного марша марионеток» Гуно прошествовал в центр, где совместился с нарисованным профилем, который вскоре стал знаменитым. «Добрый вечер». Так началась серия получасовых передач «Альфред Хичкок представляет» (Alfred Hitchcock Presents), которая шла семь лет, после чего ее на три года сменили более продолжительные программы, принесшие режиссеру такую славу и деньги, которых он и представить не мог. Хичкок всегда отличался склонностью к саморекламе и появлялся в эпизодических ролях в большинстве своих фильмов, но такова была сила телевидения, что его силуэт и лицо стали известны всему миру.

Момент был благоприятный. Кассовые сборы в американских кинотеатрах заметно упали, и в 1950-е гг. количество американских домов с телевизором увеличилось с 4 до 48 миллионов. Хичкок всегда стремился учитывать ожидания публики, но теперь от него требовалось представлять только себя. Его роль была амбициозна. Каждая передача несла на себе характерный отпечаток хичкоковского стиля, однако сам он редко подбирал материал или снимал; из 335 телевизионных серий Хичкок режиссировал около двадцати, предоставив принимать решения по остальным своему персоналу, или, как он иногда выражался, «моей маленькой семье».

Телевизионная команда состояла из старых друзей. Джоан Харрисон, в прошлом уже выполнявшая роль его ассистента и советчика, теперь получила должность исполнительного продюсера. Чуть позже Норман Ллойд, работавший с Хичкоком как актер в фильмах «Диверсант» и «Тень сомнения», стал помощником продюсера. Выбранные ими сюжеты передавались Хичкоку на одобрение, остальное они делали самостоятельно. Вместе со сценаристом писали сценарий, потом проводили кастинг, выбирали режиссера, снимали и монтировали фильм. Норман Ллойд рассказывал, что «Хичкок редко говорил о том, как будет сниматься та или иная серия. Он не вмешивался, пока не был готов предварительный монтаж. Затем смотрел его и одобрял или не одобрял. Обычно он произносил: «Ну, может, вам нужна концовка, вставка или что-нибудь еще». Этим и ограничивалась его участие». Хичкок мог сказать «хорошо» или «очень хорошо»,

ну а если материал ему не нравился, просто говорил: «Благодарю вас». Помощники знали, что делать.

Хичкок подтверждал, что его роль была весьма ограниченной. «Да, подбором актеров занимается мисс Харрисон, – говорил он. – И Норман Ллойд. Я пытаюсь дать отеческий совет, стараясь не узурпировать их прерогативы». В то же время он ценил скорость процесса, соответствовавшую его чутью к техническим новшествам. Большинство эпизодов снималось и монтировались за три дня – этого времени не хватило бы для оборудования съемочной площадки в киностудии. Один день выделялся на репетиции, два дня на съемки. Незадолго до появления сериала Хичкок заявлял в пресс-релизе: «Меня раздражают утверждения, что я не могу действовать быстро, если того требуют обстоятельства».

Его главным вкладом было появление на экране со «вступительным», а затем «заключительным» словом. Он представлял каждый эпизод, а в конце произносил несколько фраз, выводя мораль или украшая рассказ шокирующей новостью, что преступление никогда не оправдывается. Таково было требование цензуры, но для зрителей это становилось сюрпризом. Говорили, что это первый телевизионный сериал, снятый с точки зрения преступника, а не жертвы.

Хичкок придерживался мрачного тона, создавая образ английского гробовщика, но несколько раз за все эти годы менял образ. Появлялся на экране в виде младенца в пеленке или с каской на голове. Однажды его поместили внутрь бутылки. В другой передаче его привязали к железнодорожным рельсам, и он лежа обратился к телезрителям: «Добрый вечер, господа туристы. Думаю, это доказывает, что в некоторых отношениях самолет никогда не сможет заменить железную дорогу». В одной из серий он объяснил: убийцу поймали, потому что «его собака Кассандра на самом деле была детективом под прикрытием и сдала его в следующем городе. Из этого следует, что нельзя доверять даже лучшим друзьям».

Считалось, что Хичкок сам сочинял текст для своих коротких появлений на экране, но в действительности он нанимал для этого автора телевизионных комедий. Хичкок показал Джиму Аллардайсу «Неприятности с Гарри» и попросил написать сценарии, соответствующие мрачному юмору фильма; он хотел получить нечто с оттенком английского юмора, с намеками и угрозой. Аллардайс пошел дальше и предоставил материал, который был «более хичкоковским», чем сам Хичкок. «Вот популярный револьвер. Превосходное средство завоевать доверие в чужом городе. Также полезен для устранения нежелательных

или уродливых людей». Или: «Однажды меня арестовали за появление в общественном месте в непристойном виде, когда я снял маску, которую надевают на Хеллоуин».

Кроме того, он все время подтрунивал над спонсорами программы, реклама которых появлялась в начале и в конце каждой передачи. «Естественно, эти замечания не имеют никакого отношения к сегодняшней истории. Они предназначены лишь для того, чтобы отвлечь ваше внимание, и наш спонсор мог бы незаметно подкрасться к вам – и вот он уже здесь, готов к прыжку». «А теперь мой спонсор хотел бы передать вам важное сообщение. Мне нет нужды говорить, для кого оно важно». Поначалу рекламодатели обижались на презрительный тон или саркастические замечания ведущего, но, увидев рейтинг, сняли свои возражения.

Роль ведущего не была для Хичкока новой или необычной. Возможно, на американском телевидении все это использовалось не в полной мере, но по всем признакам это была роль «конферансье» в эдвардианском мюзик-холле, представлявшего каждый номер несколькими непристойными репликами. Склонность к комедиантству была важной частью натуры Хичкока, и она усиливалась детскими воспоминаниями о театральном Лондоне. Это был также образ шута или денди с характерной для них иронией и отстраненностью, но самая главная обязанность ведущего – увеличить прибыль заведения, убедив зрителей выпить. Хичкок знал, что еженедельное появление на телеэкране повышает его рейтинг.

В назначенный день недели его привозили в студию Universal Pictures, где последовательно снимались десять или больше эпизодов. Реквизит уже был готов, текст приносили, и вскоре Хичкок понял, что ему нравится сидеть перед телевизионной камерой. Принадлежащая ему компания получила название Shamley Productions, в честь Шамли-Грин в Суррее, где Хичкоки жили в 1930-х гг. Это был еще один намек на Англию со стороны новоиспеченного американского гражданина.

Обычно режиссер называл телевизионные серии «историями» и говорил: «Я всегда хотел работать в жанре рассказа. Короткая простая история с одной идеей в конце вдруг совершает неожиданный поворот». С этим приемом он познакомился в рассказах Эдгара Аллана По, которые читал в детстве.

Первая серия, которую он режиссировал, называлась «Авария» (Breakdown) и представляла собой любопытную интерпретацию рассказа По «Преждевременное погребение» (The Premature Burial). Грубый и бесчувственный бизнесмен (в исполнении Джозефа Коттена) считается погибшим в

автомобильной аварии, пока коронер в морге, готовя инструменты для вскрытия, не замечает текущую по его щеке слезу. То было первое появление на телеэкране одного из любимых образов Хичкока – лица с застывшим выражением ярости, гнева, страха или самой смерти. Это квинтэссенция «хичкоковского» лица, слишком потрясенного, чтобы реагировать, лишенного всех культурных признаков, с пустым, ничего не выражающим взглядом. В фильмах Хичкока, от «Не тот человек» до «Исступления», этот пустой взгляд обычно бывает у жертв женского пола.

Вскоре Хичкок привык к своей популярности на экране и в жизни. Как отмечал один из его коллег, Маршалл Шлом, «мистер Хичкок был самым главным, особенно на телевидении. В студии он считался привилегированным клиентом, который получал все, что хотел». В 1956 г. Хичкок в одном из интервью сказал, что «до телевидения мне приходило около дюжины писем в неделю. Теперь их несколько сотен… Тридцать лет я снимал фильмы в киностудии. А вчера я слышал, как одна дама сказала: «Это мистер Хичкок из телевизора». Режиссера везде узнавали и приветствовали, подражая его раскатистому «Добрый вечер». Силуэт Хичкока был самым узнаваемым в Америке. Так он оказался вовлечен в некий бесконечный процесс саморекламы, в котором экранный образ во многих отношениях стал восприниматься как образ самого Хичкока. Ему это нравилось.

Когда Хичкок снимал в Марракеше «Человека, который слишком много знал», его как-то спросили:

– Хич, о чем вы думаете?

– Я думаю о следующем фильме.

В 1956 г. он сказал в интервью: «Я видел много историй об аресте невиновного, написанных с точки зрения его защитника – адвоката, газетного репортера и т. д., но никогда с точки зрения того, на чью долю выпали эти страдания». Это была бы идеальная история для режиссера, часто снимавшего фильмы о несчастье невиновного человека, которого ошибочно приняли за преступника. Она отражала одну из главных тем в искусстве «Хичкока».

Фильм «Не тот человек» появился благодаря навязчивой идее Хичкока, но в его основе лежал случай из реальной жизни. Благодаря необыкновенному внешнему сходству с преступником Кристофера Эммануэля Балестреро ошибочно приняли за вора. Он был арестован и предан суду. У его жены случился нервный срыв. Однако из-за неосторожных слов одного из присяжных судебный процесс пришлось отложить, и в перерыве между

слушаниями был пойман настоящий вор.

Хичкок часто выражал желание снять документальный фильм, и в данном случае ближе всего подошел к исполнению своей мечты. Он сознательно отказался от цвета и живописности своих последних картин, обменяв их на черно-белый «реализм» Нью-Йорка и намеренно приземленный сюжет. В этот период как раз набирал популярность итальянский неореализм, по крайней мере в арт-хаузных кинотеатрах, а Хичкок всегда внимательно следил за кинематографической модой.

Он твердо решил в точности воспроизвести все подробности и атмосферу. Съемочная группа повторила маршрут, по которому Балестреро шел домой из ночного клуба, где он играл в джазовом оркестре; они ели в той же столовой, что и прототип главного героя, брали интервью у судьи и адвоката, участвовавших в процессе. Они посетили камеру, в которой содержали обвиняемого, а также клинику для душевнобольных, куда попала его жена. Нью-йоркская полиция не желала сотрудничать, поскольку фильм рассказывал об ошибочном аресте, и Хичкок нанял в качестве консультантов отставных полицейских. Он решил по возможности снимать в тех местах, где происходили реальные события, а ночные сцены – ночью.

На роль Балестреро режиссер выбрал Генри Фонду, который был воплощением суровой стойкости. Хичкок уже пытался заполучить актера для «Иностранного корреспондента» и «Диверсанта», но тогда у него ничего не вышло. Теперь в роли ложно обвиненного Балестреро, вынужденного подчиняться ритуалам тюремной системы, мрачность Фонды стала еще более заметной.

Хичкок уже нашел исполнительницу главной роли. Он убедился, что Грейс Келли, ставшая супругой князя Монако, отныне недосягаема, и бросился в погоню за еще одной актрисой с потенциалом звезды. Веру Майлз Хичкок заметил в одном из эпизодов сериала «Игровой дом Пепси» (The Pepsi-Cola Playhouse) и был мгновенно покорен ею. Он увидел возможности актрисы. Режиссер заключил с ней контракт на три фильма в течение пяти лет, а также взял на главную роль в одном сюжете сериала «Альфред Хичкок представляет». Как он объяснил в одном из своих интервью, «работая с Верой, я чувствовал примерно то же, что и с Грейс. Она была стильной и умной, мастером намеков». В журнале Cosmopolitan он пошел еще дальше, заявив, что «Вера Майлз заменит Грейс Келли». Хичкок хотел не только снимать ее, но и одевать. Эдит Хэд, своему художнику по костюмам, он сказал: «Это очень хорошая актриса, но одежда не подчеркивает ее актерские качества». Вера предпочитала яркие, отвлекающие

цвета. Возможно, это послужило одной из причин, чтобы сделать фильм «Не тот человек» черно-белым.

Сами съемки прошли гладко. «Он все время был очень забавным, – вспоминал Генри Фонда. – Хич мог подойти и рассказать смешной анекдот, а затем скомандовать, чтобы начинали съемки серьезной сцены. Мне нравилось работать с Хичем». Некоторая напряженность возникла только в отношениях режиссера и Веры Майлз, которой надоели его назойливые и властные манеры. Хичкок уделял ей больше времени, чем любому другому актеру. Он давал советы, как улыбаться, как ходить, как говорить, указывал, что она должна есть, с кем общаться. Он настаивал на «совещаниях» в ее гримерке, но, что довольно забавно, актриса жаловалась, что он ни разу не похвалил ее игру. Ассистент продюсера Херберт Коулмен заметил: «Хич был одержим ею, это точно. Но дальше воображения дело не заходило». Да и вряд ли могло зайти. Майлз второй раз собиралась выйти замуж, и у нее уже было двое детей. Она была слишком активна и изобретательна. Когда Вера стала противиться вмешательству в ее жизнь, Хичкок потерял к ней интерес. Возможно, это отразилось на несколько смазанной роли, которую она играет в фильме «Не тот человек», где ее героиня так и не приходит в себя.

Несмотря на стремление Хичкока к реализму и объективности, фильм не повторяет реальный ход событий, если законы кино требуют иного. В любом случае это было искусство, хотя и довольно жесткое, а не документальный фрагмент из жизни; кроме того, зрителю требовалась оптимистичная и даже утешительная концовка, тогда как «правда» была довольно двусмысленной. Когда Трюффо спросил об этом режиссера, Хичкок ответил: «Мне кажется, вы хотите, чтобы я начал делать некоммерческое кино». То есть его мотивы с самого начала были не чисто художественными, а скорее популистскими и коммерческими.

Фильм не пользовался успехом в прокате. Сценарий и сюжет отражали склонности и даже фантазии режиссера, самыми очевидными из которых были ошибочная идентификация и помещение в тюрьму по ложному обвинению, дополненные тенями, решетками и похожими на лабиринты коридорами. Но в фильме никак не проявилось живое воображение Хичкока. Там нет и намека на свободное творчество и необузданную энергию, которыми отличаются его более «зрелищные» работы. Фильм серьезен и даже мрачен. В нем нет ни живости, ни юмора. Он тяжеловесен, а не легок. Фильм выглядит чересчур схематичным и вымученным, чтобы быть реалистичным. Впоследствии Хичкок

говорил Трюффо, что «мне он не очень нравится». И согласился, что его можно отнести «в разряд хичкоковских неудач».

Как бы то ни было, его ждали экзотические места. В начале лета 1956 г. он вместе с женой и основной частью съемочной группы полетел на юг Африки для поиска натуры к новому проекту. Хичкок решил снять фильм по повести Лоренса ван дер Поста «Перо фламинго» (Flamingo Feather), которую называл «приключениями в стиле Джона Бакена» и намеревался сделать популярной с помощью «утонченных звезд». Он уже заручился согласием Джеймса Стюарта и надеялся, несмотря на все трудности, уговорить Грейс Келли – теперь княгиню Монако – на время расстаться со своим княжеским титулом. Хичкок говорил, что поехал в Африку «за атмосферой, просто за атмосферой», но вскоре обнаружил, что никакая атмосфера ему не нужна. Духота и зной, леса и джунгли, буши и грунтовые дороги – все это было не для него. В любом случае проблема массовки была неразрешимой, как в Марракеше, а затраты непомерно велики. Слишком рискованный проект и для Хичкока, и для студии Paramount, и от него пришлось отказаться. Но по крайней мере у режиссера получился длинный отпуск.

Судьба следующего проекта еще не была решена. Хичкок размышлял над недавно опубликованной повестью Хэммонда Иннеса «Крушение «Мэри Диар» (The Wreck of the Mary Deare); права на ее экранизацию приобрела компания Metro-Goldwyn-Mayer, и Хичкока уговорили подписать контракт на съемки одного фильма. Это история о том, как спасательная команда находит на покинутом судне «Мэри Диар» выжившего первого помощника капитана. Вернувшийся на берег моряк предстает перед комиссией, которая пытается выяснить, что же произошло. Хичкоку идея понравилась, и он привлек к работе сценариста Эрнеста Лемана. Леман держался уважительно и вежливо. Тем не менее у них ничего не вышло – повествование превращалось в ретроспективную судебную драму.

Затем Хичкок наткнулся на роман, который в буквальном смысле был написан специально для него. В интервью с Хичкоком, взятом в 1962 г., Трюффо проливает свет на эту историю.

> **Трюффо**. «Головокружение» снято по роману Буало-Нарсежака «Из царства мертвых» (D’entre les morts), который был сочинен специально, чтобы вы перенесли его на экран.
>
> **Хичкок**. Нет, вы ошибаетесь. Роман был написан сам

по себе, а потом мы приобрели права на экранизацию.

Трюффо. Все равно книга предназначалась вам.

Хичкок. Вы так уверены? А если бы я не купил права на эту книгу?

Трюффо. Тогда после успеха «Дьяволиц» (Les Diaboliques) их купил бы какой-нибудь французский режиссер. Кстати, Буало и Нарсежак написали четыре или пять романов, имея в виду такую перспективу. Узнав, что вы интересовались правами на «Дьяволиц», они издали «Из царства мертвых» – и Paramount приобрела права на книгу для вас.

Именно так и обстояло дело. Хичкок проявил интерес к «Дьяволицам», вышедшему в 1955 г. триллеру, в котором якобы умерший человек таинственным образом воскресает, и французские писатели Пьер Буало и Тома Нарсежак придумали внешне похожую историю. «Из царства мертвых» – история любовной одержимости: мужчину преследует образ погибшей возлюбленной, и он изменяет внешность другой женщины, чтобы она в точности походила на умершую. Но на самом деле это одна и та же женщина, и это открытие едва не сводит его с ума. Хичкока всегда интересовала одержимость, особенно мужчины женщиной, ставшая плодородной почвой для некоторых более опасных аспектов сексуальных фантазий и влечения.

Первая версия сценария была написана сценаристом Максвеллом Андерсоном. Он уже работал над сценарием «Не того человека», но его вариант посчитали слишком причудливым и иносказательным для фильма, задуманного как реалистический. Зато для «Головокружения», как назвали фильм по роману «Из царства мертвых», его напряженный поэтичный стиль подходил как нельзя лучше. Как бы то ни было, выдающийся драматург Андерсон не обладал качествами, необходимыми для сценариста; он отклонил предложение. Хичкок попробовал работать еще с одним или двумя сценаристами, прежде чем обратился к Сэмюэлу Тейлору. По воспоминаниям Тейлора, его агент Кей Браун «говорила, что должна была попробовать, потому что хотела, чтобы я познакомился с Хичкоком. Поэтому я согласился и просмотрел сценарий в поезде – в то время мы по большей части путешествовали в поездах. К тому времени как я прибыл на место, у меня уже сложилось представление, что можно с этим сделать». Он сказал Хичкоку, что фильм следует избавить от романтического флера и сделать реалистичным. «То же самое сказал Джимми Стюарт», – ответил режиссер. Стюарт должен был играть Скотти, отставного детектива, которого пытаются

использовать, дав ему ложное задание.

К счастью, они быстро пришли к согласию, поскольку на следующий день после подписания контракта Хичкок серьезно заболел; это случилось во вторую неделю января 1957 г. Существует теория, по которой некоторые люди заболевают для того, чтобы подготовиться к серьезному предприятию, как при переходном обряде[5]. Впрочем, в медицинской карте Хичкока содержится грубая правда – он страдал от грыжи и колита; грыжа у него была уже давно, но теперь она воспалилась. После небольшой операции в больнице Cedars of Lebanon в Лос-Анджелесе ему позволили вернуться домой. Хичкок впервые попал в американскую больницу и поделился с журналистом своими впечатлениями, заявив, что «самым большим шоком стали унижения, которым вас подвергают учреждения здравоохранения. Я не брезгливый человек, но некоторые вещи, которые с вами проделывают в больнице, иначе как непристойными не назовешь». Когда к его запястью прикрепили бирку, Хичкок, естественно, подумал о морге. Он всегда был одержим смертью.

В отсутствие Хичкока Сэмюэл Тейлор продолжал работать над сценарием, и, когда режиссер вернулся из больницы, они возобновили совещания на Белладжо-роуд. Конечно, сил у Хичкока было меньше и, возможно, ему было труднее сосредоточиться, но Тейлор вспоминал, что «он был в хорошей форме, и мы с ним работали с удовольствием… Мы обсуждали картину, потом надолго умолкали и просто сидели, обдумывая предложения друг друга, причем Хичкок говорил: «Ну, мотор все еще работает». После ланча он ложился отдыхать, а Тейлор возвращался на студию к своей машинистке. Затем Хичкоку стало хуже.

Утром 9 марта он стал стонать, хватаясь за грудь. Они с Альмой сначала подумали о сердечном приступе, но обследование выявило воспаление желчного пузыря, в котором обнаружили два камня. Через два дня ему сделали операцию, вполне успешную при таком тяжелом состоянии больного. «У меня дважды открывалось внутреннее кровотечение, – рассказывал он журналисту. – Мне сказали, что такое часто случается и волноваться нечего. Я и не волновался. Но моей жене посоветовали послать за священником». Несмотря на эти заверения, дочь Хичкока вспоминала, что он был «в ужасе», что куда больше похоже на правду. После второй операции два месяца ушло на восстановление, и, когда в начале апреля Тейлор закончил первый вариант сценария для «Головокружения», Хичкок еще месяц не мог сосредоточиться на работе.

Окончательный вариант был готов к сентябрю.

Во время выздоровления Хичкоку сообщили, что Вера Майлз не будет участвовать в съемках из-за беременности. Хичкок расстроился. Он говорил корреспонденту журнала Cosmopolitan, что «она обошлась мне в несколько сотен тысяч долларов. Не знаю, что мне с ней делать. Понимаете, карьера в кино подчиняется определенному ритму. Она выбилась из ритма, и это значит, что придется начинать все снова». Совершенно очевидно, что Хичкок уже придумал для нее карьеру. Его недовольство проявилось в другом интервью. «Я предлагал ей большую роль, – говорил он. – Шанс стать прекрасной, утонченной блондинкой, настоящей актрисой. Мы потратили на это кучу денег, а она не нашла ничего лучшего, чем забеременеть». Их отношения возобновились только тогда, когда ей дали второстепенную роль в «Психо».

Вполне возможно, однако, что Хичкок втайне испытал облегчение. Он не сомневался в ее возможностях как актрисы, но не был уверен, что Вера обладает тем таинственным и не поддающимся определению качеством, которое будет притягивать взгляды к экрану. Может ли она стать звездой? Сама актриса, вероятно, тоже вздохнула с облегчением, освободившись от бремени ожидания.

Начались поиски замены. После серии встреч и переговоров на роль героини утвердили Ким Новак. У нее уже сложилась репутация в Голливуде, и она пришла на студию со своими условиями. Серого она не наденет. Темно-коричневые туфли тоже. Хичкок пригласил ее на Белладжо-роуд, где, по свидетельству ассистента продюсера Херберта Коулмена, завел разговор на такие темы, как живопись и вино, в которых актриса не разбиралась. По словам Коулмен, Хичкок «добился того, что Новак почувствовала себя беспомощным ребенком, невежей и неучем, а именно это ему и требовалось – сломить ее сопротивление».

Хичкок рассказывал об этом случае более подробно. «Она точно знала, как должна выглядеть: волосы всегда цвета лаванды и никаких костюмов… Я сказал: «Послушайте, мисс Новак, ваши волосы могут быть любого цвета и вы можете надеть все, что хотите, если это соответствует требованиям сценария». А сценарий требовал, чтобы она была брюнеткой и носила серый костюм. Обычно я говорю: «Послушайте, вы можете делать все, что угодно. Всегда есть монтажная». Это ставит их в тупик. Вот и все». В другом интервью он заметил: «Мне даже удалось заставить ее играть». Сама Новак говорила: «Думаю, он один из немногих режиссеров, кто предоставлял мне свободу как актрисе».

Первые кадры были сняты в феврале 1957 г., часть из них на натуре в Сан-Франциско. В фильме «Головокружение» Сан-Франциско – это город грез. Скотти, вышедшего в отставку детектива, нанимают следить за Мадлен. Мужа беспокоит ее одержимость женщиной по имени Карлотта Вальдес, жившей в XIX в. и «выброшенной» на улицы Сан-Франциско богатым любовником. Скотти, в свою очередь, страстно влюбляется в женщину, за которой следит. Когда Мадлен якобы падает с колокольни и разбивается насмерть, Скотти тоже становится одержимым – в каждом лице ему видится погибшая женщина, которую он идеализирует. Совершенно случайно он знакомится с Джуди Бартон, которую тоже играет Новак, и убеждает ее изменить внешность и притворяться Мадлен. Это решение оказывается для нее в буквальном смысле фатальным.

Скотти заставляет Джуди одеться так же, как Мадлен, и сделать такую же прическу – уже в то время некоторые отметили тут сходство с поведением самого режиссера по отношению к его любимым актрисам. Нетрудно понять, почему он выбрал этот роман. Преследование героем идеальной или идеализированной женщины напоминает траекторию кинематографической карьеры Хичкока.

Как отметил Сэмюэл Тейлор, «Хичкок точно знал, что он хотел делать в этом фильме… и все, кто видел его во время съемок, могли видеть, как и я, что его чувства очень глубоки». Атмосфера на съемочной площадке была такой же напряженной, как и в самом фильме. Джеймс Стюарт заметил: «Могу сказать, что даже в процессе съемок это был очень личный фильм», а Ким Новак сказала репортеру из Le Monde: «Он словно хотел влезть в шкуру героя Джеймса Стюарта».

Интенсивные съемки начались в конце сентября 1957 г., а закончились 10 декабря. Ежедневно снималось около двух с половиной минут фильма, которые медленно соединялись в величественный погребальный плач, длящейся чуть более двух часов. Режиссер подготовил этот путь с характерной для него тщательностью. В студии до мельчайших деталей был воссоздан один из номеров местного отеля Empire. Даже пепельницы должны были быть аутентичными. В павильоне также построили местный цветочный магазин Podesta, и в нем стояли те же цветы. Такое внимание к деталям каким-то образом сочетается с многочисленными визуальными экспериментами, когда камера делает полный оборот на 360 градусов или когда для имитации головокружения используется сочетание оптического зума и отката камеры. Вращение камеры подчеркивает обилие в фильме спиральных форм. Это один из любимых мотивов Хичкока, но

здесь они выражают идею судьбы и вечного повторения.

До начала съемок Хичкок сказал Новак: «У вас все написано на лице. Мне этого не нужно». Другую актрису, Барбару Бел Геддес, он инструктировал: «Не играйте». Джеймсу Стюарту не было нужды указывать, чтобы тот ничего не делал. Стюарт обычно оставался невозмутимым – лишь мимолетная тень на его лице выдавала дискомфорт или даже нервный срыв. Окольным путем Хичкок добивался того, чтобы актеры в точности выполняли его указания. И, как всегда, он не комментировал их игру.

Когда главный герой отчаянно пытается найти, а затем изменить свою идеализированную женщину, камеры приближаются, и атмосфера становится более угрожающей и тревожной. История Сан-Франциско, словно дым, медленно проплывает мимо. Кульминационные сцены смерти разворачиваются в самом старом здании города, миссии Долорес, построенной вместе с церковью в 1776 г. Создается впечатление, что Мадлен действительно считает себя реинкарнацией Карлотты и одевается в такую же старинную одежду. Ключом к разгадке тайны любви и ненависти – прошлого и настоящего – служит ожерелье. Но «Головокружение» не только призрачная история Сан-Франциско, но и размышления о судьбе. Как отличить видимость от реальности? Что скрывается под поверхностью? Фильм пропитан ощущением сгущающейся тьмы, надвигающейся катастрофы. Это фильм о совпадении и о раздвоении личности, о роке и саспенсе. В одном из романов Уилки Коллинза, которым восхищался Хичкок, главный герой рассказывает: «Меня томило предчувствие. Грозное будущее надвигалось на нас, наполняя леденящим, невыразимым ужасом, убеждая в существовании невидимого замысла, стоящего за длинной чередой невзгод, которые теперь сомкнулись вокруг нас»[6]. Автор невидимого замысла в данном случае сам Хичкок, обладавший необходимым мастерством и воображением.

В одном из эпизодов Скотти и Мадлен оказываются в зарослях секвой в долине Биг-Бейсн, где они бродят среди древних деревьев. Скотти говорит ей:

«– Их настоящее название Sequoia sempervirens: вечнозеленая, вечно живая… О чем вы думаете?

– О людях, которые рождались и умирали, пока росли эти деревья… Мне они не нравятся. Я знаю, что должна умереть, – отвечает Мадлен».

Это погружение в ностальгию и одержимость, создание атмосферы бесконечного повторения, движения по кругу, в которое вовлечены все участники действия. Хичкок говорил: «Я

делал фильм, чтобы показать мечтательную натуру человека». Иногда фильм кажется удивительно умиротворенным, словно подвешенным во времени; цвет и широкий экран сами по себе создают фантастически раскрашенный мир, такой яркий, что он кажется искусственным. Этот парадокс перекликается с часто цитируемыми словами Хичкока: «Это всего лишь кино». Он превосходный колорист, и в «Головокружении» есть сцены, напоминающие полотна Боннара или Вюйара. Фильм вполне мог быть немым – с чередой необыкновенно мощных визуальных образов, искусственных и в то же время изысканных.

Впечатляет актерская работа Ким Новак, хотя сам Хичкок относился к ней сдержанно. Ей пришлось играть двух разных женщин, Мадлен и Джуди, скрывая их сходство и подчеркивая различия. В каком-то смысле она является отражением самого фильма, призрачного и иллюзорного. Основу ее роли могло бы составить высказывание Эдгара Аллана По: «Смерть красивой женщины, несомненно, есть самый поэтический замысел, какой только существует в мире»[7].

Вся поэзия хичкоковского взгляда облечена в форму, которая поначалу может показаться болезненной и навязчивой, однако на самом деле она необычайно искусна и допускает самые разные психологические интерпретации. Вот почему ее не забыли. Это мечта и плач, погребальное пение и гимн с неожиданной шокирующей концовкой, которая оставляет ощущение пустоты и тревоги. Последние слова в фильме произносит мрачная монахиня. «Я услышала голоса. Боже милосердный».

В наши дни «Головокружение» считают одним из самых глубоких и утонченных фильмов Хичкока. Но это понимание пришло позже, а в то время к нему отнеслись как к очередному хичкоковскому триллеру, главные элементы которого – саспенс и погоня. Особым успехом он не пользовался. У обозревателей фильм вызвал недоумение, у зрителей – скуку. Он был слишком необычным. Неопределенным и отстраненным. Он был слишком длинным, а музыка зачастую заменяла слова. Хичкок утверждал, что неудача фильма обусловлена в основном стареющим лицом Стюарта. Когда, согласно контракту с Paramount, права на фильм вернулись к нему, Хичкок запер его в сейф, и при его жизни картина больше не выходила на экраны. Но впоследствии все изменилось, и в 2012 г., по результатам опроса в журнале Sight and Sound, «Головокружение» было названо «лучшим фильмом всех времен».

Однажды Хичкока спросили:

– Что вы думаете о высокой оценке «Головокружения» европейской критикой?

– Я думаю, они поняли всю сложность ситуации.

Сразу же после окончания съемок, еще до начала монтажа, Хичкоки отравились в отпуск на Ямайку, где провели целый месяц. Режиссер обдумывал новый проект. Во время съемок «Головокружения» он уже работал с Эрнестом Леманом над сценарием с предварительным названием «В северо-западном направлении» (In a Northwesterly Direction). Они уже трудились над «Крушением «Мэри Диар», но Леман вспоминал, как Хичкок, «придя на встречу, заявил, что работа над «Мэри Диар» слишком затянулась и мы планируем заняться другим сценарием». Руководители студии MGM были скорее довольны, чем расстроены. Они думали, что Хичкок работает над двумя фильмами, а не над одним, как того требовал контракт.

Хичкок и Леман дали волю своей фантазии, придумывая новые сюжеты и обстоятельства. По словам Хичкока, ему «всегда хотелось изобразить погоню на склонах горы Рашмор[8]». Это был просто образ, однако он, похоже, настроил и режиссера, и сценариста на новую волну. Пока Хичкок был захвачен водоворотом «Головокружения», Леман задавал себе вопросы. Кто кого преследует на знаменитых горных склонах? Почему преследуемые и преследователи оказались в таком месте? Как они туда попали? Если на поезде, то куда ехал главный герой? На встречу с кем-то? Возможно, это молодая женщина. И что потом? Один вопрос порождал другой, и у Лемана постепенно накапливались страницы сценария, который в конечном итоге превратился в фильм «К северу через северо-запад». Леман признавался, что «в конце зрители не знают, что будет дальше, поскольку я этого тоже не знал». Но Хичкок одобрил уже проделанную Леманом работу и с энтузиазмом принялся за сценарий, внимательно следя за развитием необычного сюжета.

В какой-то момент режиссер сказал Леману: «Я всегда хотел снять сцену в пустынном месте – там, где абсолютно ничего нет. Вы стоите, а вокруг ничего. Камера может повернуться на 360 градусов и не покажет ничего, кроме одинокого человека, – потому что злодеи, желающие ему смерти, заманили его в это безлюдное место. Внезапно налетает торнадо, и…

– Но, Хич, как злодеи вызовут торнадо?

– Понятия не имею.

– А что, если в небе появится самолет?

– Да, опылитель посевов. Мы можем поместить рядом какие-нибудь поля».

Так Эрнест Леман вспоминает их разговор. Режиссер, вне всякого сомнения, видел самолеты, опылявшие поля в

окрестностях его ранчо.

А потом Хичкок вдруг остался один. В середине апреля 1958 г. Альма вернулась домой на Белладжо-роуд и сообщила мужу, что стандартное обследование выявило у нее рак шейки матки и ей предстоит очень рискованная операция. В то время рак считался смертельным заболеванием. Альма старалась не падать духом – вне всякого сомнения, в основном ради мужа, – но сам Хичкок был буквально парализован страхом. Он продолжал снимать, в том числе одну серию для программы «Альфред Хичкок представляет», но, по свидетельству его официального биографа, Джона Рассела Тейлора, «он мог приехать прямо в больницу, плача и дрожа всем телом». Хичкок обедал в одиночестве в одном из соседних ресторанов, но в последующие годы старался даже не приближался к этому месту. Впоследствии Альма говорила, что «он хочет стереть его из своей жизни». Период паники, граничащей с истерикой, должен был быть стерт у него из памяти.

Норман Ллойд, который по-прежнему работал с ним над сериалом «Альфред Хичкок представляет», вспоминал, как однажды приехал с Хичкоком к нему домой на Белладжо-роуд. Стояла жаркая погода, и они оба были в рубашках с короткими рукавами. Хичкок говорил об Альме, а потом заплакал и никак не мог успокоиться. Его чувства были стары как мир. «Зачем все это? – спрашивал он Ллойда. – Какой в этом во всем смысл без Альмы? Ведь все, что я делаю в кино, вторично по отношению к тому, что на самом деле важно». Операция прошла успешно, и Альма медленно поправлялась. Но риск был очень велик. Впоследствии Альма говорила, что «для человека с таким страхом неопределенности, как у Хича, это было подобно пытке на дыбе». Их дочь вспоминала, что «папа был абсолютно безутешен». Альма уже почти полностью поправилась, а «Хич оставался подавленным и пребывал в убеждении, что она умрет». Он сказал Патриции, что не сможет жить без Альмы, и в своих мемуарах она отмечает, что, «если бы с мамой что-то случилось, он, вероятно, не смог бы больше работать».

В любом случае Хичкок, излив свои чувства, продолжил работать с Леманом под эгидой MGM над сценарием, который все еще назывался «В северо-западном направлении», или «Человек на носу Линкольна». Контракт давал ему полную свободу действий, и проект можно было назвать независимой работой Хичкока с использованием всех ресурсов студии. Леман хотел изучить маршрут своего героя от Нью-Йорка до горы Рашмор; они с Хичкоком решили, что это будет еще один рассказ о невиновном человеке, скрывающемся от преследователей. На этот раз его

ошибочно принимают за правительственного агента, и шайка неназванных шпионов пускается в погоню, безжалостную и местами комичную, с самыми разными осложнениями – в аукционном доме, в холле гостиницы, на кукурузном поле, где его преследует самолет, опыляющий поля, и естественно, на головах президентов, вырезанных на склоне горы Рашмор. Хичкок подсказал Леману ряд превосходных мест и образов, часть из которых задумал давно, и попросил написать сценарий, связывающий их вместе. Его совсем не интересовала логика или возражения тех, кого он называл «нашими друзьями, приверженцами правдоподобия». Таким образом, преследование превратилось в нечто вроде циркового номера. Хичкок также хотел включить в фильм один давно задуманный эпизод. На конвейере автозавода в Детройте на выходе появляется готовый автомобиль, и из него вываливается труп. Но вставить эту сцену было трудно. В отличие от остальных.

На роль Роджера О. Торнхилла, рекламного агента, которого по ошибке приняли за шпиона, Хичкок пригласил Кэри Гранта; бывший цирковой артист, выступавший на трапеции, мог привнести в эту роль дух спектакля. В любом случае Джеймс Стюарт уже считался слишком старым – мир кино бывает безжалостным. На главную женскую роль Хичкок, вопреки рекомендациям студии, выбрал Эву Мари Сейнт, которая удостоилась приглашения на ланч на Белладжо-роуд. После этой встречи она говорила, что «один из величайших его талантов как режиссера – умение заставить тебя поверить, что ты единственный идеально подходишь для роли, и это вселяет в тебя необыкновенную уверенность». В отсутствие Эдит Хэд, которая была занята в других проектах, Мари Сейнт позволили самой выбирать себе одежду, но под присмотром Хичкока. Он говорил, что «вел себя как богач, взявший содержанку». Отчасти так оно и было. Они посетили универмаг Bergdorf Goodman на Пятой авеню и вместе выбрали классический черный костюм, черное шелковое платье для коктейлей и темно-коричневый свитер в комплекте с оранжевой курткой из грубой ткани. Для Хичкока все эти цвета были исполнены смысла, хотя в тот момент их считали просто очаровательным дополнением.

Когда начались съемки, Мари Сейнт попросили ничего не делать и смотреть прямо на Кэри Гранта. Самая важная инструкция – понизить голос. Хичкок придумал для актрисы набор сигналов, которые ей нужно было запомнить. «Я до сих пор говорю тихо», – заметила она однажды. Грант не отличался такой же покладистостью, что уже доказал на съемках «Поймать вора». «От меня требовалось только, – рассказывал он репортеру, – не

обращать внимания на все, что он говорит. Но я догадывался, что у него на уме, и делал ровно наоборот. Это всегда работает и очень мне нравится». Однако Грант всегда просматривал сценарий до самого момента съемки, а это свидетельствует, что в его браваде была доля притворства.

Не все шло гладко. Съемочной группе не разрешили использовать гору Рашмор, считавшуюся заповедником, но Хичкок ничуть не расстроился и просто построил макеты в студии – все равно они были удобнее в том, что касается света и звука. Съемки запретили и в здании Организации Объединенных Наций, где разворачивается одна из главных сцен, так что в студии пришлось построить макет входа. Леман вспоминал, что «мы с Кэри Грантом ожесточенно спорили на заднем сиденье лимузина в Бейкерсфилде во время съемок эпизода с самолетом… Он сидел рядом и вместе со мной разбирал сцены с его участием. «Это смешно, – говорил он. – Вы думаете, что делаете фильм с Кэри Грантом? Это картина для Дэвида Нивена». Но Грант был профессионалом, который снимался уже двадцать шесть лет, и Хичкок обычно прислушивался к его советам. По поводу одной из сцен фильма Грант сказал ему, что, «если вы попросите Боба сдвинуть камеру на несколько сантиметров, через дверную петлю будет видно, как я иду по коридору». Это сработало.

Однажды во время перерыва в съемках Хичкок заметил, что Мари Сейнт пьет кофе из одноразового стаканчика, и пришел в ужас. «На вас платье за 3000 долларов, – сказал он ей, – и мне еще не хватает смотреть, как вы отхлебываете из пластикового стакана». Он распорядился подать ей фарфоровую чашку с блюдцем. Режиссер стремился поддерживать иллюзию – ради нее, ради съемочной группы и в первую очередь ради себя самого.

Съемки начались в конце августа 1958 г. и завершились 24 декабря. Окончательную версию фильма «С севера на северо-запад» продолжительностью более двух часов руководство студии посчитало слишком длинной и попросило сократить. Режиссер отказался. В его контракте содержались твердые гарантии, что никто не вправе прикоснуться к фильму. Интуиция его не подвела. Картину, премьера которой состоялась 6 августа 1959 г. в концертном зале Радио-сити, приняли восторженно. Хичкок отправил Леману телеграмму со словами: «Прием просто грандиозный». Названный кинокритиком из Time «превосходно сделанным и чрезвычайно увлекательным», фильм стал одним из самых прибыльных за всю карьеру Хичкока. Принято считать, что после нездоровых экспериментов в «Головокружении» режиссер вернулся к развлекательным экстравагантным триллерам,

которые ему хорошо удавались.

В определенном смысле это типичный хичкоковский набор, воспроизводящий некоторые любимые моменты из его предыдущих фильмов и предлагающий гладкий, живой и увлекательный пересказ его самых популярных приемов. Иногда фильм приближается к стилизации или пародии, но Хичкок слишком хитер и умен, чтобы попасться в эту простую ловушку. Подобно главному герою фильма, он всегда остается на шаг впереди.

Может возникнуть впечатление, что Хичкок все время снимал один и тот же фильм. Как и во многих предыдущих работах, таких как «39 ступеней» или «Страх сцены», все его герои играют роль, буквально или метафорически. Например, Роджер О. Торнхилл перед каждым человеком, с которым ему приходится иметь дело, предстает в новом обличье; он все время меняется, и это придает фильму несколько маниакальный и нереальный оттенок. Когда его спрашивают, что означает «О» в его имени, он отвечает: «Ничего». (Возможно, это хитрый намек на Дэвида О. Селзника.) В географии не существует такого направления, как к северу через северо-запад, и поэтому фильм мчится к неизвестному пункту назначения. Он насыщен погонями, движением, неожиданными избавлениями, но все это никуда не ведет. Подобно «О» в имени Роджера О. Торнхилла, действие становится интригующей импровизацией на тему пустоты и одиночества. Вот почему у зрителей, получивших удовольствие от увлекательного зрелища, иногда остается чувство неловкости и неудовлетворенности.

Публика и критики, возможно, были убеждены, что Хичкок продолжит снимать цветные картины о красивых людях в невероятных ситуациях, однако они ошибались. Режиссер задумал нечто совсем другое. Хичкок, всегда внимательно следивший за кинематографической модой и перспективами получения прибыли, не мог не заметить появления дешевых черно-белых фильмов, которые нагоняли на зрителей страх, – таких как «Муха» (The Fly), «Капля» (The Blob), «Безумие» (Dementia), «Проклятие мертвецов» (Curse of the Undead) и «Мозг, который не мог умереть» (The Brain That Wouldn't Die). Что, если какой-нибудь профессионал, например Хичкок, снимет один из этих дешевых ужастиков?

Он принялся за новый проект после неудачи другого, на который уже потратил время и деньги. В романе Генри Сесила «Никакого выкупа для судьи» (No Bail for the Judge) были собраны главные страхи Хичкока. Судья ложно обвинен в убийстве

проститутки, но его дочь пытается самостоятельно найти настоящего преступника, сыграв роль женщины легкого поведения. Главная роль предназначалась Одри Хепберн. Сценарий подготовил Сэмюэл Тейлор. Но из этой затеи ничего не вышло. Говорили, что Одри Хепберн находилась на раннем сроке беременности. Или что ей не нравилась роль проститутки. А возможно, возникли проблемы с цензурой. Как бы то ни было, главной причиной закрытия проекта, по всей видимости, стал отказ Хепберн. «Я потратил больше 200 тысяч долларов на «Никакого выкупа для судьи», – рассказывал Хичкок, – а потом решил не снимать его. Мне говорили: «Нельзя же просто выбросить эти деньги». А я отвечал: «Если мы продолжим, вы потеряете 3 миллиона». И они больше не задавали вопросов». В своих воспоминаниях Хичкок всегда любил представлять дело так, что последнее слово осталось за ним.

Возможно, теперь его больше интересовала перспектива снять дешевый фильм ужасов. Литературный агент Х. Н. Свенсон вспоминал: «Хич никогда не искал просто «чего-то другого». Он был неутомим». Каждая пьеса, каждый роман, каждый рассказ, каждая новость – все это тщательно исследовалось на предмет подходящего содержания. Вскоре нашлась книга, которая словно ждала его. Роман Роберта Блоха «Психо» привлек его внимание благодаря хвалебной рецензии. Хичкок прочел роман за выходные, проведенные в доме на Белладжо-роуд, и понял, что именно такая история ему нужна. «Мне думается, что меня привлекла и повлияла на решение ставить фильм внезапность убийства в ванной. Вот и все». В романе сцена в ванной не играет особой роли. Но Хичкок уже *видел* ее.

Хичкок задумал совсем другой фильм. Не похожий на его «блестящие цветные пузыри», как он сам их называл. Ни кинозвезд, ни экзотических мест. Почти все действие должно проходить в дешевом мотеле. В интервью New York Times режиссер так описал картину: «Самые обычные люди встречают других обычных людей, а результатом становится ужас и смерть».

В компании Paramount не слишком обрадовались такой перспективе. История о безумном маньяке, который наряжается в одежду умершей матери, чтобы убивать своих жертв, не вызвала энтузиазма у руководства студии. Название неподходящее, известных актеров нет. «Ладно, – якобы сказал Хичкок. – Сам справлюсь». И прекрасно справился. В сущности, он сам субсидировал проект, а компания Paramount только занималась прокатом. Его агент Лью Вассерман даже договорился о съемках фильма в студии Universal Pictures, где режиссер мог работать без помех. Хичкок отказался от гонорара в обмен на 60 % доли в

фильме и после «Психо» фактически больше не работал с Paramount. В сотрудничестве с Вассерманом он до конца жизни оставался верен Universal.

Хичкок говорил: «Думаю, что в «Психо» мне удалось то, что я люблю больше всего на свете: управлять аудиторией». Но какой аудиторией он надеялся управлять? Режиссер делал все возможное, чтобы аудитория была как можно шире. Он хотел заработать большие деньги на новом проекте. Возможно, именно это заботило его больше всего. Хичкок знал, что рынок для таких фильмов, как «Капля» и «Муха», в значительной части состоит из впечатлительных и незрелых молодых людей, которые хотят, чтобы их пугали вплоть до истерики. Они одержимы сексом, даже если эта одержимость принимала преимущественно форму вуайеризма. Хичкок хорошо понимал их требования. Именно они были его целевой аудиторией – разумеется, вместе со зрителями сериала «Альфред Хичкок представляет».

Режиссер хотел снять фильм максимально быстро и с минимальными затратами, и поэтому решил использовать модель телевизионных передач, когда девять минут законченного фильма могли быть сняты за один день. Он использовал своих телеоператоров, поскольку, по его собственным словам, «они умеют работать очень быстро. А я хотел снимать быстро: я не хотел делать дорогое кино, потому что, честно говоря, не знал, будет оно успешным или нет». Для телевидения съемочная группа снимала черно-белый материал, и Хичкок не видел причин что-либо менять. В любом случае цвет только отвлекал бы. У Хичкока имелись также эстетические возражения. Одному из интервьюеров он говорил, что «в цвете кровь, текущая в сток ванной, будет *омерзительна*».

Как это часто происходит в процессе съемок, детали бежали впереди сценария. Хичкок пригласил молодого сценариста Джозефа Стефано, продлевая контракт каждую неделю; режиссер еще не был уверен в его возможностях. Однако сотрудничество оказалось успешным, и вскоре у них выработалась привычка встречаться в одиннадцать утра, затем расходиться на ланч и снова встречаться во второй половине дня. Хичкок, как всегда, рассуждал о чем угодно, кроме самого фильма, но посредством намеков, предложений и встречных предложений сценарный план продвигался вперед. Затем Стефано поручили написать первую сцену, которую Хичкок прокомментировал так: «Альме сцена очень понравилась». Это был высший из возможных комплиментов. С этого момента они со Стефано проговаривали диалог, прежде чем сценарист записывал его. Весь процесс занял около одиннадцати недель. Хичкок разыгрывал некоторые

эпизоды для Стефано. Он детально проговаривал сцену, в которой убийца заворачивает тело убитой женщины в занавеску для ванной, когда в комнату неожиданно вошла Альма. Мужчины испуганно вскрикнули.

Впоследствии Стефано вспоминал, что Хичкока «совсем не интересовали характеры и мотивация. Это работа сценариста». Хичкока больше занимали технические трудности и визуальное воздействие истории, разворачивающейся на экране. Например, его очень интересовали подробности убийства в ванной. В другом интервью Стефано прибавил: «Я не думаю, что во время съемок он сознательно или бессознательно отражал тьму, которая шла у него изнутри. Он просто брал сценарий и снимал его».

Съемки обошлись без трудностей. Когда Стефано рассказывал о проблемах с характером Нормана Бейтса, одержимого владельца мотеля, Хичкок вдруг перебил его: «Мы можем заполучить Тони Перкинса». Тони Перкинса заполучили. Он уже добился успеха как на сцене, так и на экране, но его репутация была выше, чем гонорары. А когда Стефано сказал Хичкоку, что фильм на самом деле о жертве в ванной, Мэрион Крейн, а не о Бейтсе, режиссер взволнованно подался к нему: «Мы можем заполучить звезду». И звезду нашли. Джанет Ли была уже хорошо известна, и в 1948 г. ее назвали «самой очаровательной девушкой Голливуда». «Я не собираюсь режиссировать каждый нюанс, – сказал ей Хичкок при первой встрече, – но если не получу то, что мне нужно, то выжму его из вас – а если вы перестараетесь, я вас остановлю. То, что вы делаете, должно соответствовать моей схеме и углу съемки». Главной он считал камеру, и актриса должна была двигаться вместе с ней. Когда Ли пришла к нему в дом на Белладжо-роуд, Хичкок показал ей миниатюрный макет декораций, которые он собирался использовать, и маленькие фигурки персонажей. Все уже было тщательно придумано.

Срок контракта с Верой Майлз, заключенного для так и не состоявшихся съемок фильма «Не тот человек», еще не истек, и Хичкок дал ей второстепенную роль сестры жертвы; художник по костюмам Рита Риггс (Эдит Хэд была занята, и ее услуги были не всегда доступны) отметила, что «мистер Хичкок придал ей вид некрасивой незамужней учительницы… и почти весь фильм мы видели только ее затылок». Вся последующая карьера Веры Майлз была связана только с телевидением.

Подготовка к съемкам шла очень быстро и в обстановке почти полной секретности. Хичкок не хотел, чтобы кто-то знал, чем он занимается. У фильма не было названия, и о нем говорили как о «проекте 9401»; Хичкок сфотографировался рядом с разметочной телекамерой с надписью «Уимпи», пытаясь скрыть свои

намерения. На самом деле Уимпи – фамилия второго оператора, но во всех переговорах ее использовали как название картины. Вера Майлз вспоминала, что перед началом работы актеры и съемочная группа должны были поклясться в неразглашении любых подробностей. Естественно, это породило слухи и – что как раз входило в намерения Хичкока – подогревало интерес к секретному проекту.

На съемочной площадке построили дом Бейтса, послуживший прототипом места действия для последующих фильмов ужасов. Предлагались разные прототипы, от комиксов Чарльза Аддамса до живописи Эдварда Хоппера, но Хичкок объяснил, что на севере Калифорнии «такой тип дома очень распространен. Этот стиль называется «калифорнийская готика», или, презрительно, – «имбирный пряник». Здание получилось аутентичным. Все в фильме должно было носить отпечаток реальности – реклама, мотель, неоновые вывески, автосалоны, шоссе, а также весь колорит американского «маленького городка» или пригорода, который был призван обеспечить глубокую вовлеченность зрителя.

Съемки планировали закончить за тридцать шесть дней и вести их по тщательно рассчитанному графику; в реальности потребовалось сорок два дня. Хичкок говорил, что хочет снять фильм быстро и дешево – и это у него получилось. Как отметила Рита Риггс, «обстановка на съемочной площадке «Психо» была очень сдержанной, официальной. Мужчины носили рубашки с галстуками». Хичкок никогда не делал больше трех или четырех дублей, что позволяло ему сохранять непосредственность действия. Каждое движение и каждое включение камеры были тщательно просчитаны. Актеры стояли у своих отметок. Как вспоминала одна из актрис второго плана, «он ставил сцены, как делают чертежи. Он сказал мне: «Если вы сдвинетесь на пару сантиметров в любую сторону, свет будет уже не тот». Хичкок мог сказать: «На этой реплике вы опускаете взгляд, делаете секундную паузу, а затем снова смотрите на него, но уже не отрываясь».

Каждое утро Хичкок приезжал на съемочную площадку ровно в 8:30. В половине шестого он смотрел на часы и обращался к помощнику режиссера Хилтону Грину:

– Мы закончили?

– Да, мистер Хичкок.

– Думаю, на сегодня все.

Внимание он уделял в основном Энтони Перкинсу и Джанет Ли, исполнителям главных ролей. Вскоре между ними установились добрые отношения, и Ли стала объектом его

розыгрышей. Режиссер экспериментировал с мумифицированным телом миссис Бейтс и присылал в гримерку Ли разные варианты куклы, когда она обедала, а затем измерял громкость ее крика. Хичкок хотел все сделать правильно. Она писала, что «ему нравилось меня пугать». Тем не менее, оглядываясь назад, она высказывала предположение, что так он пытался «держать меня в напряжении, то есть в состоянии Мэрион». Ли также говорила, что «он был необыкновенно внимательным, деликатным, уважительным, милым и дружелюбным». Кроме того, Хичкок обрушивал на нее свой запас непристойных анекдотов, прежде чем она выходила к камерам.

Так же непринужденно он вел себя с Перкинсом, и актер почувствовал себя достаточно уверенно, чтобы предложить некоторые изменения в сценарии. Обычно Хичкок этого не одобрял, но к Перкинсу проявил большую снисходительность. Перкинс вспоминал, как приносил некоторые переписанные реплики в гостиную Хичкока, где тот внимательно читал лондонскую The Times.

– Они хороши?

– Не знаю. Может, мы сэкономим время, если вы их сейчас просмотрите?

– Уверен, что они очень хороши.

– Не хотите посмотреть?

– Прочтете мне позже.

Центральный эпизод фильма – убийство в ванной, и его вполне обоснованно называют самой запоминающейся сценой в истории кино. Пронзительные звуки скрипок усиливают воздействие на зрителя, но самые мощные эффекты достигаются точным и искусным монтажом. При работе над этим эпизодом быстрота не имела значения, и вместо девяти минут в день сорок пять секунд экранного времени снимались семь дней. Было задействовано семьдесят точек съемки, и требовалось соединить семьдесят восемь фрагментов фильма. Хичкок говорил, что в трудоемком процессе монтажа «мы уплотнили его и задали темп». Позже он добавил: «Все возбуждение в процессе убийства достигалось за счет монтажа».

Каждый удар снимали с другой точки. На звуковой дорожке повторяющиеся удары ножа в тело имитировались с помощью дыни касаба, а роль крови выполнял шоколадный сироп. Съемочная группа не сомневалась, что сцена не пройдет цензуру, но на экране не было ничего такого, что требовалось бы вырезать. Жертву не показывали обнаженной – это было запрещено. Хичкок всегда утверждал, что в сцене не показано, как нож входит в тело, хотя в одном коротком фрагменте видно, как лезвие погружается

в туловище куклы. Но эти кадры искусно спрятаны при монтаже.

Возможно, Хичкок пытался спровоцировать цензора, показывая унитаз, в который Мэрион спускает какие-то клочки бумаги. Считается, что это первое появление унитаза на экране, что свидетельствует о изобретательности Хичкока, пытавшегося шокировать зрителей.

Никто не был уверен в потенциале фильма. Пегги Робертсон, персональный помощник Хичкока, сказала монтажеру Терри Уильямсу: «О, это всего лишь проходная работа. Не то что «К северу через северо-запад». В какой-то момент Хичкок пал духом и заявил, что их ждет неудача. Композитор Бернард Херрманн вспоминал, как он «нервно ходил взад-вперед, твердя, что это ужасно и что он сократит фильм для своего телешоу. Он сходил с ума. Он не понимал, что у него есть». Однако, отчасти поддавшись убеждениям Альмы, все время поддерживавшей эти съемки, Хичкок продолжил работу. Именно Бернард Херрманн предложил написать партитуру только для струнных. Сомнения Хичкока рассеялись, когда он услышал то, что затем назвал «пронзительными скрипками». Режиссер удвоил гонорар Херрманна и, как утверждали, сказал, что «33 % эффекта, который достигается при просмотре «Психо», принадлежат музыке».

В то же время фильму свойственны интимность и непосредственность телевидения. Хичкок настоял на использовании 50-миллиметрового объектива, чтобы передать эффект человеческого взгляда. Как объяснял Маршалл Шлом, помощник режиссера по сценарию, Хичкок «хотел, чтобы перед зрителем все время *была* камера… как будто он видит все собственными глазами». Он также потребовал, чтобы повсюду повесили зеркала, передающие двойственность видимости и реальности.

Фильм удивительно точно воспроизводит короткий роман, по которому он снят; основа сюжета содержится в истории Роберта Блоха о Нормане Бейтсе и его матери, но убийство Хичкок, разумеется, изменил до неузнаваемости. В книге его описание занимает меньше половины страницы, и убийца обезглавливает жертву. Сцена в душе противоречила общепринятым представлениям о фильме и всей кинематографической традиции; считалось неразумным убивать героиню, которую играет звезда, когда фильм еще не перевалил за середину. После этой сцены у зрителей сохраняется состояние сомнения и напряженного ожидания, поскольку их внезапно выводят из комфортной зоны, когда они отстраненно смотрят «кино». Теперь они могут смотреть на экран только с усиливающимся трепетом.

Главный герой «Психо» – это, несомненно, Норман Бейст в исполнении Энтони Перкинса. Бейтс явно принадлежит к хичкоковскому типу: немного странный и неврастеничный мужчина, возбудимый, с неясной сексуальной ориентацией, которого особенно тревожат женщины. Такой характер, первый раз сыгранный Айвором Новелло в «Жильце», затем появлялся и в других фильмах Хичкока. Перкинс сыграл свою роль с таким блеском, что уже не смог от нее избавиться; в течение следующих тридцати лет он сыграл в трех разных ремейках фильма.

В определенном смысле «Психо» – бесстрастная, даже жестокая картина. Однажды Хичкока спросили: «В чем глубинная логика ваших фильмов?» «Заставить зрителя страдать», – ответил он. Однако в интервью BBC через четыре года после выхода фильма режиссер заметил: «Однажды я снял кино, достаточно ироническое, под названием «Психо», – и добавил: – Содержание казалось мне довольно забавным, да это и была одна большая шутка. Я ужаснулся, обнаружив, что некоторые восприняли фильм всерьез». «В конце там вообще не было никакого насилия, – продолжал он, – но к тому времени, слава богу, публика уже кричала от ужаса». Энтони Перкинс подтверждал, что фильм задумывался как комедия, по крайней мере как черная комедия; возможно, именно в этом и состояла шутка – над зрителями.

В фильме полностью отсутствует какой-либо тайный смысл, если не считать общего ужаса жизни. У него нет иной цели, кроме как шокировать или напугать аудиторию. Вот почему манипуляция публикой началась еще до выхода фильма на экраны. Из трейлера становится ясно: над зрителями хотят подшутить, и Хичкок участвует в розыгрыше. «И в этом доме происходят самые невероятные, ужасные события. Думаю, мы можем войти внутрь, потому что дом уже подготовлен к продаже. Хотя я не знаю, кто теперь захочет его купить… Вы видели кровь. Это было так ужасно, что даже описать невозможно».

Из рекламы «Дьяволиц» Хичкок позаимствовал необычный трюк – запрет входить в зрительный зал после начала фильма; владельцы кинотеатров были вынуждены включить данный пункт в контракт. Возможно, у режиссера имелись и эстетические основания, но рекламный эффект был огромен. Это решение широко обсуждалось. Хичкок или студия составили инструкцию «Как обращаться с «Психо», предлагая менеджерам наиболее подходящий способ рекламы и проката фильма. В фойе кинотеатров разместили большие силуэты грузной фигуры Хичкока с объявлением: «Просьба не портить финал – это единственное, что у нас есть». Зрителям, стоявшим в очереди,

проигрывали записанный на пленку голос Хичкока. «Эта очередь пойдет вам на пользу. Она поможет вам оценить кресла внутри. Она поможет вам оценить «Психо». Цель всех этих приемов – сделать ожидание невыносимым. Вот-вот зрителям должны были показать нечто ужасное, и это создавало некое чувство общности у тех, кого просили встать в очередь и купить билеты задолго до начала сеанса. Такое было в новинку для американской публики, которая привыкла заходить в зал в любое время. Но дисциплина помогала усилить страх и впечатлительность зрителей. Английский режиссер Торольд Дикинсон однажды заметил: «Ни один фильм не пугает зрителей. Публика пугает себя сама».

В конце лета 1960 г. после нескольких предварительных показов в Нью-Йорке картину официально выпустили на экраны. После окончания фильма, когда блестящий череп накладывается на улыбающееся лицо Перкинса, свет в зале по настоянию Хичкока не включали еще тридцать секунд. Фильм стал сенсацией, что было неожиданностью и для Хичкока, и для его команды. Режиссер сказал Перкинсу: «Я всегда мог предсказать реакцию публики. Здесь я просчитался».

Эффект, который производила сцена в душе, отражает силу воздействия Хичкока на чувства зрителей. Киновед Линда Уильямс отмечала, что «с самых первых кадров реакция зрителей была беспрецедентной – они охали, визжали, кричали и даже бегали вдоль проходов». Кинорежиссер Питер Богданович вспоминал: «Психо» обозначил тот поворотный момент в кино, когда фильм стал небезопасным. Помню, я вышел из кинотеатра с ощущением, что меня словно изнасиловали или ограбили; это было жутко, никто так и не пришел в себя после сцены в душе; музыки не было слышно, потому что все сорок пять секунд зрители кричали. Я так и не слышал тех скрипок». Сценарист Джозеф Стефано вспоминал: «Я видел, как люди хватались друг за друга, выли, кричали, вели себя как шестилетние дети на субботнем спектакле». Кинематограф изменился раз и навсегда. Фильм «Психо» имел огромный успех и превзошел даже предыдущую работу Хичкока. Критики, для которых не устраивали специального показа, были в растерянности. Но публика не сомневалась. Хичкок сказал Трюффо, что фильм «побудил зрителей во всех концах света проявить свои эмоции с необычайной силой».

Кроме того, фильм стал самой выгодной инвестицией Хичкока. Он обошелся в 800 тысяч долларов, а собрал миллионы. Доход только за первые три месяца проката составил 2,5 миллиона, а всего режиссер заработал около 15 миллионов долларов. Теперь он был самым богатым и самым знаменитым

кинорежиссером в мире. Как ему это удалось? Стефано вспоминал, как он встретился с Хичкоком за ланчем после выхода «Психо»: «Я вошел и впервые увидел Хича после начала всей этой суматохи. Он растерянно посмотрел на меня и просто пожал плечами».

10
Птицы и звери

На следующее утро после премьеры «Психо» агент Хичкока и руководитель студии, Лью Вассерман, отправил ему телеграмму: «Что вы сыграете на бис?» Хичкок не знал. Обычно он уже работал над новым проектом или сценарием, но, как выразился его помощник по сценарию Маршалл Шлом, «после «Психо» все резко остановилось». Хичкоку требовалось время, что осознать бурную реакцию на фильм и понять, как это повлияет на его будущее. Он немного растерялся. Самый дешевый и, возможно, быстрый фильм внезапно оказался и самым успешным. Никто на вспоминал «Головокружение», «Тень сомнения» или «Ребекку». «Это чертов кусок дерьма, – сказал он одному из своих операторов, Леонарду Сауту, – а деньги все идут». Неожиданно его назвали великим режиссером за работу, которую он сам считал скромным упражнением в готическом стиле. Может ли он теперь доверять своему кинематографическому вкусу? (Недоумение Хичкока усилилось следующей весной, когда на церемонии вручения «Оскара» фильм не получил ни одной награды. Режиссер, естественно, посчитал это оскорблением, сознательным неприятием его самого и его работы со стороны киносообщества.)

Хичкок решил, что они с Альмой должны устроить себе продолжительный отпуск – это значило, что выходные супруги проводили в своем доме на слонах гор Санта-Крус. Он планировал краткую рекламную поездку в Нью-Йорк и другие американские города, а в конце 1960 г. мировое турне, которое будет включать крупные европейские города, а также Сидней, Гонолулу, Токио, Сингапур и Гонконг. Это будет утомительная поездка, но здоровье обоих Хичкоков восстановилось после серьезных испытаний прошлых лет.

Мировое турне подтвердило, что для широкой публики Хичкок уже превратился в нечто вроде легенды или мифа. По мере того как росла его слава, он становился все более отстраненным, сдержанным, бесстрастным; теперь он напоминал гигантское изображение Рамсеса Великого, которое много лет назад использовал в фильме «Шантаж». Хичкок стал таким, каким всегда мечтал быть, невозмутимым и безразличным; теперь он был окутан и, возможно, подчинен имиджем, который сам усердно создавал на экране и в интервью. Ему нравилось, когда его узнавали на улице, но, похоже, он предпочитал оставаться

недоступным. На съемочной площадке Хичкок почти ни с кем не разговаривал, редко присутствовал на вечеринках, не считая тех, которые устраивал сам, и люди боялись к нему подходить. Эрнест Леман предполагал, что в качестве «крепостной стены» Хичкок «создавал образ сноба, высшего существа – высокомерного, склонного всех осуждать, желчного, неприятного и заносчивого, – хотя на самом деле таким себя не считал».

Еще до начала своего мирового турне Хичкок прочел сообщение о странном случае, произошедшем в Ла-Холье в штате Калифорния, когда стая из тысячи птиц спикировала в дымоход дома, вызвав настоящий хаос. К тому же птицы напали на женщину, которая жила в доме, и ранили ее. Вполне возможно, режиссер вспомнил о рассказе Дафны Дюморье «Птицы», права на экранизацию которого он приобрел раньше. Это была история о непрерывных нападениях разных птиц на британского фермера и его семью с неопределенным и тревожным финалом. Но на данном этапе сообщение осталось всего лишь напоминанием.

Само турне было чрезвычайно успешным, особенно в Париже, где его встречали с почестями и всячески превозносили. Впоследствии Джозеф Стефано отмечал, что Хичкок «любил внимание, суету вокруг себя и славу и, даже если не понимал всего этого, считал, что и не обязан понимать. Это было хорошо для бизнеса и для его эго». Роберт Бойл придерживался схожего мнения: «Хичкок ценил высокую оценку и не пытался исправить впечатление, которое складывалось у других по поводу его гениальности». Когда его сравнивали с Эйзенштейном, Мурнау или Пудовкиным, он понимал, о чем идет речь; в юности Хичкок подражал великим режиссерам, о чем свидетельствуют его первые работы в Германии.

По возвращении его ждало несколько проектов. Среди них была экранизация французской пьесы о пропавшей и неожиданно вернувшейся жене, «Ловушка для одинокого мужчины» (Piège pour un Homme Seul), поставленной в 1960 г. Он также заинтересовался кинематографическими возможностями романа «Деревня звезд» (Village of Stars) о попытках избавиться от вышедшей из строя атомной бомбы. После загадочного происшествия в Ла-Холье он, должно быть, помнил о «Птицах» Дафны Дюморье, а возможно, мечтал о пьесе Дж. М. Барри, которую видел в юности. «Мэри Роуз», поставленная в Лондоне в 1920 г., рассказывала о загадочном исчезновении и возвращении девушки, жившей на одном из шотландских островов. Похоже, Хичкок увлекся ею и вскоре предпринял активные шаги для ее экранизации.

Однако местные события изменили его намерения. В августе

1961 г. случилось внезапное нашествие птиц на город Санта-Крус, где режиссер когда-то снимал «Тень сомнения», неподалеку от его второго дома. Тысячи птиц были вытеснены туманом в глубь побережья, и Santa Cruz Sentinel вышла с такими заголовками на первой полосе: «Нападение морских птиц на прибрежные дома», «Тысячи птиц ковыляют по улицам». Сообщалось, что «серые буревестники, наевшиеся анчоусов», врезáлись в машины и дома, пугая местных жителей.

Хичкок нашел то, что ему было нужно. После напряженной и почти клаустрофобной обстановки «Психо» новый фильм расширит границы. Режиссер позвонил Стефано, который с таким блеском написал сценарий для «Психо», но Стефано не заинтересовался сюжетом о птицах.

Хичкок обратился к Эвану Хантеру, с которым познакомился во время съемок своего телесериала. У Хантера имелся впечатляющий список предыдущих работ, в том числе фильм «Школьные джунгли» (Blackboard Jungle); кроме того, под псевдонимом Эд Макбейн он начал публиковать серию детективных романов. Хичкок говорил коллегам, что пригласил Хантера для того, чтобы приобрести немного «художественной респектабельности». Возможно, это была его реакция на истерический прием «Психо». Как-никак Хантер был писателем, а не голливудским сценаристом.

Осенью Хичкок смотрел шоу «Сегодня» (Today) на канале NBC, и вдруг его внимание привлекла рекламная пауза. В рекламе диетического напитка хорошенькая блондинка поворачивает голову, реагируя на восхищенный свист. И все. Но Хичкок был очарован. Он решил, что нашел новую звезду для своих фильмов. Режиссер организовал ее приглашение на студию Universal, где актриса показала руководству несколько своих предыдущих работ. На следующий день ее агент сообщил: «Альфред Хичкок хочет подписать с вами контракт». На семь лет с жалованьем 500 долларов в неделю. Хичкок не разговаривал с ней и видел всего лишь в одном рекламном ролике, но был убежден, что она ему подходит.

Когда Типпи Хедрен и Хичкок наконец встретились за ланчем, он не упоминал о «Птицах». Режиссер говорил обо всем и ни о чем, но все время внимательно наблюдал за девушкой, подмечая выражение лица и жесты, манеры и реакцию. Он также пришел к выводу, что ему нравится ее походка. Затем сделал с ней несколько проб, использовав в том числе сцены из «Ребекки» и «Дурной славы». Во время одной из проб он прошептал ей: «Напомните мне, чтобы я рассказал вам историю о пончиках и их производстве». Затем Хичкоки пригласили ее на ужин в Chasen’s,

голливудский ресторан, куда они приезжали по четвергам, и, когда все сели за столик, Хичкок подарил ей декоративную заколку в виде трех золотых летящих птиц. Она поняла, что получила роль.

Впоследствии Хедрен говорила: «Приглашать в кинокартину абсолютно неизвестного актера было настоящим безумием. Риск был очень, очень велик, и все руководители Universal, все близкие друзья говорили: «О чем ты думаешь, Хич? Любая актриса в Голливуде захочет сниматься в этом фильме». «Мне так и не назвали точную причину, – добавляла она. – Думаю, он увлекался определенными людьми».

В начале совместной работы с Эваном Хантером Хичкок сказал ему, что вступает в золотой период своей карьеры. Возможно, режиссера также воодушевляла перспектива начать все сначала с новой студией – его агент организовал возвращение в Universal после короткого, но выгодного сотрудничества с компанией Paramount. Затем Хичкок продал Universal свою компанию и права на телевизионный сериал, получив в обмен пакет акций, которые сделали его третьим по значимости акционером. Если режиссер думал, что теперь может свободно распоряжаться собой, то он ошибался; тем не менее пятилетний контракт обеспечивал ему необходимую надежность и уверенность. Его любимая съемочная группа, включавшая помощников режиссера, операторов и техников, фактически получила собственное место, студию с кабинетами, монтажной, комнатами для переговоров, маленьким кинозалом для просмотра материала и отдельной столовой с кухней. В феврале 1962 г. Хичкок вступил во владение своим новым королевством.

Они с Эваном Хантером уже начали работу над сценарием. Писатель вспоминает, что приходил в свой кабинет рано утром и находил там Хичкока, сидящего в черном кожаном кресле «в темно-синем костюме, темно-синих носках, белой рубашке и черном галстуке, с руками, сцепленными на животе, и едва касающимися пола ногами». Первая просьба оставалась неизменной: «Расскажите мне, на чем вы остановились». Затем следовали вопросы о дальнейших событиях: «Почему она это делает?», «Почему она поднимается по лестнице?», «Почему она выходит из машины?». Таким образом, рассказывал Хантер, Хичкок «редактировал сценарий еще до того, как он был написан, делая замечания по поводу развития характеров и комических эффектов в этих первых сценах фильма».

Эти первые сцены с налетом комедии были необходимы для подготовки знакомства героини Типпи Хедрен, богатой светской львицей из Калифорнии, и адвоката, которого играл Род Тейлор.

Их отношения будут задавать эмоциональный ритм картины, который вскоре будет грубо нарушен. После появления злобных птиц сюжет превратится в нагромождение хаоса, вызывающее у зрителя сильнейших страх. Хичкок использовал произведение Дюморье скорее как источник вдохновения, чем как основу для сюжета. Он сказал Хантеру, что больше не собирается работать в Англии и не хочет снимать фильм о фермере и его семье. Тем не менее зловещую концовку он решил сохранить.

Между Хичкоком и Хантером установились дружеские отношения, распространившиеся на их семьи. Хичкок мог позвонить жене Хантера и поболтать с ней, но ни разу не попросил позвать к телефону самого Хантера. Когда они встречались за ужином, Хичкок никогда не спрашивал писателя, как продвигается сценарий. «У него было очень развито чувство собственника, – вспоминал Хантер. – Он буквально монополизировал меня и мою семью, когда мы были в Лос-Анджелесе, хотя в основе этой монополии лежала доброта. Он приглашал нас на ужины, возил на бега, пришел на Хеллоуин к нашим детям». Однако Хичкок мог быть не только собственником; он мог быть одиноким.

Эван Хантер запомнил один кризис, когда Хичкокам угрожала природная катастрофа. В ноябре 1961 г. огромный лесной пожар охватил холмы позади их дома на Белладжо-роуд. Около 500 домов уже были уничтожены огнем, и Хичкоки не знали, что делать. «Анита, – сказал он жене Хантера по телефону, – вы не понимаете. *Все* горит». Что делать с вещами: отнести в винный погреб или бросить в бассейн? Затем ветер сменил направление, и дом Хичкоков был спасен. Но беда подошла очень близко. По словам дочери, она весь день, до самой ночи, поливала из шланга крышу и землю вокруг дома. Ходили слухи, что Хичкоков эвакуировали в ближайший отель. В любом случае для такого подверженного страхам человека это было испытание ужасом. Подобную катастрофу он сочинял для обитателей залива Бодега в «Птицах».

С актерским составом трудностей не возникло: все хотели работать с Хичкоком. Но ни Кэри Гранта, ни Грейс Келли он звать не собирался. «Эван, – сказал режиссер Хантеру в самом начале, – в этой картине не будет звезд. Звезда – это я, звезды – это птицы… и вы тоже звезда». Последняя фраза, без сомнения, предназначалась для того, чтобы не обидеть писателя. Место действия перенесли с побережья Корнуолла в рассказе Дюморье на побережье Северной Калифорнии. Климат здесь напоминал английский, а это Хичкок хотел сохранить. Вокруг только низина и небо, огромное небо, которое станет авансценой для

агрессивных птиц. «Я выбрал залив Бодега, – сказал Хичкок, – потому что мне требовалась изолированная группа людей, которые жили в четко очерченном сообществе». Действительно, в заливе Бодега имелся маленький поселок, но воображение Хичкока перенесло его в другое место. Внешность жителей должна была соответствовать реальности, поэтому их сфотографировали для костюмеров, но в результате рабочие построили новый поселок с пирсом, который выглядел лучше любой «натуры». Центральный район тоже был по большей части сконструирован.

Далее последовали обычные совещания и читка сценария. Необычным было лишь то, что на них всегда приглашали Типпи Хедрен. Но актриса не жаловалась. Впоследствии она говорила: «Он дал мне лучшее образование, которое только может получить актер. С любым другим режиссером это заняло бы пятнадцать лет, но он привлек меня к работе на всех этапах производства – завершение сценария, разработка костюмов, специальные эффекты, монтаж. Это был его фильм от начала до конца, и он хотел, чтобы я поняла, как он его делает».

Режиссер явно уделял исполнительнице главной роли повышенное внимание. В этом не было ничего необычного, также он вел себя и с другими актрисами, но вскоре поползли слухи, что он попросил членов съемочной группы следить за ней и сообщать о всех ее передвижениях. Хичкок взял образцы ее почерка и отправил на экспертизу к графологу. Он дарил актрисе цветы и вино. Однажды вечером их везли на встречу с коллегами, и как только Хичкок увидел их и понял, что его тоже видят, то заключил ее в страстные объятия. Это было притворством, но в глубине души Хичкок хотел, чтобы коллеги поверили в их интрижку. Нечто вроде осуществления тайных желаний.

Однако увлечение Хичкока актрисой повлияло на его поведение. Хедрен вспоминала: «Он начал указывать мне, что я должна носить в свободное время, что мне следует есть, с какими подругами встречаться. Ходили слухи, что он понемногу увлекается мной, и я почувствовала себя очень неловко, потому что никак не могла повлиять на него». Род Тейлор, исполнявший главную мужскую роль, вспоминал: «Он не позволял мне или кому-нибудь другому ездить в студийных автомобилях вместе с ними… Он возводил вокруг нее стену, чтобы она проводила время только с ним». Ее дочь Мелани утверждала: «Хич забирал ее у меня, внезапно мне запретили навещать маму в студии». Альма, вне всякого сомнения, за много лет не раз сталкивалась с подобным поведением мужа. «Типпи, дорогая, – вспоминала ее слова Хедрен, – мне так жаль, что тебе приходится проходить

через все это… Мне *очень* жаль». Похоже, сделать ничего было нельзя.

Сам Хичкок однажды сказал: «Меня всегда интересовала любовная одержимость. Любая одержимость интересна, но больше всего меня увлекает любовная». Хедрен была не единственным объектом его внимания; регулируя жизнь Типпи Хедрен, он уже нашел другую актрису. Клэр Грисвольд играла маленькую роль в одной из его телевизионных драм, и он пригласил ее на ланч, во время которого объявил: «Мисс Грисвольд, мы с вами будем работать вместе». Едва подписав с ней семилетний контракт, Хичкок принялся точно так же ее контролировать. Он предложил ей сыграть сцену из «Поймать вора», и актрисе стало ясно, что ей предназначена роль копии Грейс Келли. Хичкок одевал ее и указывал, как себя вести, словно она была манекеном. Естественно, в этой роли актриса чувствовала себя неловко и в течение следующих месяцев постепенно избавлялась от нее. Интерес Хичкока угас, и Хедрен спокойно вернулась к прежней жизни. Это свидетельствует как минимум о его желании и готовности принять (и изменить) молодую женщину ради своих режиссерских целей.

Съемки «Птиц», начавшиеся в начале весны 1962 г. и продолжавшиеся все лето, были сложными и утомительными. Первой проблемой стали сами птицы. Их требовалось обучить и защитить. Некоторых приучали садиться на шею детям – жутковатая картина, но абсолютно невинная, поскольку на экране детей клюют куклы, надеваемые на пальцы. На съемочной площадке присутствовал человек, который заботился о птицах; по словам Хичкока, он мог сказать: «Достаточно, мистер Хичкок. Думаю, птицы устали». Среди них были выдающиеся артисты. Одну дрессированную чайку назвали Чарли, а ворон получил кличку Бадди.

Некоторых птиц изготовили из папье-маше, и к актерам их прикрепляли проволокой. Но поведение настоящих птиц по большей части было естественным. Операторы три дня снимали чаек, которые выискивали еду в куче мусора. Для съемок другого эпизода оператор стоял на утесе острова Санта-Крус, а птицы ныряли за рыбой, которую им бросали. Иногда мясо клали прямо на крышку кинокамеры. Затем эти кадры обрабатывали и монтировали, и они занимали свое место в разворачивающемся рассказе. Другие птицы были нарисованы на каждом кадре. Сам Хичкок боялся птиц и не подходил к ним в процессе съемок. Возможно, это объясняет атмосферу паники, которая сопровождает их появление.

С актерами-людьми тоже все оказалось не так просто. В

интервью лондонской Sunday Express Хичкок так отозвался о Типпи Хедрен: «Понимаете, она раньше не была актрисой… ее не было необходимости переучивать… я контролировал малейшее движение на ее лице». Он пристально наблюдал за ней на съемочной площадке. Журналист, присутствовавший на съемках, заметил, что Хичкок «управлял Типпи, как роботом». Или, как говорила сама Хедрен, руководил ею «вплоть до движения глаз и каждого поворота головы». Давление на нее было сильным и непрерывным. Она вспоминала: «Если он думал, что каждый день во время подготовки к «Птицам» я не совсем точно выполняю его указания, то мрачнел или дулся, выглядел обиженным или разочарованным».

Хичкок планировал каждую сцену и каждый поворот сюжета в серии рисунков, которые прикреплял к стенам своего кабинета. Ему требовалось создать ритм у себя в голове. Но потом что-то произошло. Его настроение странным образом изменилось, и художник-постановщик Роберт Бойл вспоминал, как на первых этапах съемки оператор Роберт Беркс говорил: «Черт, я не знаю, что происходит, но это не Хичкок». В конце дня режиссер признался, что «сегодня я заблудился – в своих съемках». Он сказал, что им овладело внезапное желание импровизировать. Отчасти для того, чтобы придать бóльшую глубину игре Типпи Хедрен.

В интервью Трюффо он объяснял: «На этот раз я чувствовал себя крайне напряженно, что мне обычно несвойственно, потому что работаю я всегда с удовольствием. И вечером, вернувшись домой, продолжал чувствовать то же напряжение и недовольство. В мой опыт вошло нечто новое: я начал изучать сценарий уже в ходе активной работы и обнаружил в нем множество огрехов. Это и породило то эмоциональное состояние, которое через недовольство обострило мое творческое чутье». В частности, он вспомнил, как на него подействовал воздушный налет, когда он останавливался в отеле Claridge’s в Лондоне. Хичкок возрождал свои прежние страхи, чтобы справиться с фильмом, посвященным страху. Он придумывал новые сцены, связанные с нападением птиц, усиливая панику персонажей, и изменил концовку, в которой подвергшаяся нападению семья просто уезжает, провожаемая взглядами птиц.

Трудности Хедрен умножились во время съемок самых жестоких кадров фильма, когда на чердаке ее атакует стая птиц. Ей сказали, что птицы будут только механическими. Но на съемочной площадке она увидела служителей в защитных перчатках, которые ухаживали за разъяренными птицами в клетках. Актрису попросили стать в углу, и служители принялись

бросать в нее голубей, чаек и ворон – «одну за другой, снова и снова», как вспоминал Род Тейлор. Это было похоже на ритуальное забивание камнями. В конце съемки Хедрен была вся покрыта птичьим пометом.

Впоследствии она говорила, что «это была поистине ужасная неделя, худшая неделя в моей жизни». На пятый день в съемках одного эпизода птиц привязали к ней эластичными лентами, чтобы они «не улетали и садились на меня». В тот раз одна из птиц прыгнула ей на лицо и расцарапала веко. «Я села и заплакала», – вспоминала актриса. Студийные врачи прописали ей несколько дней отдыха.

Хичкок бóльшую часть времени отсутствовал, появляясь только перед самым включением камер; как обычно, он избегал страшных или неприятных сцен. Неясно, правда, какова его роль в жестоком обращении с актрисой. Сцена на чердаке должна была стать центральной в фильме, и режиссер хотел добиться ее аутентичности. Хедрен также поняла, почему Хичкок пригласил на эту роль никому не известного человека: более опытный актер отказался бы выполнять его требования. Тем не менее Хедрен отдохнула и вернулась на площадку, чтобы сыграть, как ее героиня оправляется от шока после нападения.

С самого начала было решено никак не объяснять атаки птиц: это будет загадочное событие с неизвестной причиной. «Понимаете, – говорил Хичкок Альберту Уитлоку, бутафору, который отвечал за изготовление птиц и окружающего ландшафта, – мы снимаем не научную фантастику». Уитлок спросил, что они снимают. Режиссер не смог дать точного ответа. Новая концовка не удовлетворила тех зрителей, которые хотели завершенности, определенности или объяснения. Фильм был таким же загадочным, как само появление птиц.

Хичкок решил, что европейская премьера «Птиц» состоится на Каннском кинофестивале – верный признак творческих амбиций, которые он связывал с этим фильмом. Кроме того, он организовал предварительный показ в Музее современного искусства, ставший предвестником сезона хичкоковских фильмов. «Птиц» нельзя назвать чисто артхаусным фильмом, но атмосфера неопределенности и отказ от счастливой концовки нарушали условности, принятые в американском кино. Вместо музыки Хичкок использовал крики птиц, как записанные на пленку, так и синтезированные электроникой; птицы постоянно присутствовали на заднем плане, каркали или чирикали, а внезапная тишина пугала зрителей.

В рекламном турне по Америке Хичкок придерживался шутливого тона. Репортеру San Francisco Chronicle он описывал

«Птиц» как «птичий эпос. Самая большая массовка из всех, что у меня были. Больше 28 000 птиц. Конечно, все они работали за корм для кур, за исключением грифов, у которых были собственные агенты».

«– В рекламе вы называете его «самым страшным из всех моих фильмов». Это правда?

– Да, несомненно. Я сам себя финансировал, и мне страшно потерять все мои деньги».

Он не потерял все свои деньги, но и прибыли особой не получил. По кассовым сборам «Птицы» не могли сравниться с «Психо». Зрителей не впечатлила непредсказуемость нападений птиц, следствием чего стала непоследовательность самого действия. Кроме того, их удивляла и раздражала неопределенная концовка. Даже Хантер вспоминал, что публика на предварительном показе в Музее современного искусства «приняла фильм, если можно так выразиться, с холодной вежливостью. Сложная мозаика финала была встречена растерянным молчанием». Посетив обычный кинотеатр, Хантер отметил, что «люди поворачивались друг к другу и спрашивали: «Это конец? И это все? Да?» В попытке придумать необычную, таинственную концовку Хичкок фатально ошибся в оценке реакции широкой аудитории.

Поэтому отзывы были неоднозначными, а игру Типпи Хедрен критиковали как слишком сдержанную и бесчувственную. Критики имели в виду скорее жесткую режиссуру Хичкока, чем недостатки самой Хедрен. Особенно его расстраивали нападки тех, кого он называл «высоколобыми» – они сочли фильм «банальным». Похоже, режиссер снова попал в ловушку, разрываясь между художественным и популярным. Как он впоследствии рассказывал, «Альме изначально не нравилась идея снять «Птиц». Она считала, что в этой истории ничего нет. Да, она оказалась права. Сюжета мало, птиц слишком много».

Фильм получил признание позже. Это был не первый «фильм-катастрофа», как иногда говорят, однако он установил парадигму для всех своих успешных последователей. Высказывались самые разные предположения: птицы символизируют женскую агрессию, мужское стремление к власти или общую атаку на «систему смыслов». В одном из немногих комментариев к «Птицам» Хичкок несколько неуверенно заметил: «Если хотите, можете считать темой избыток самодовольства в мире: люди не осознают, что катастрофа окружает нас со всех сторон». Совершенно очевидно, что его не очень интересовал смысл фильма, если он оказывал требуемое воздействие на зрителей.

Мелани, которую играла Типпи Хедрен, Хичкок описывал так:

«…Девушка ничего не значит. Она просто олицетворяет самодовольство и самоуспокоенность, контрастирующие с бесконечной импровизацией. Ключ – именно «бесконечная импровизация». Каждая сцена разворачивается в напряженной атмосфере, так что любое действие окружено множеством зловещих возможностей. То, что в начале фильма казалось надежным, оказывается, скрывает угрозу. Напряжение не спадает ни на секунду. Таков был его великий дар. Хичкок сам поддерживал это состояние на съемочной площадке. Он нанял музыканта с литаврами, чтобы тот громко отбивал ритм рядом с актерами, заставляя их инстинктивно подчиняться этому безжалостному и грозному ритму, возможному предвестнику грядущей катастрофы. Режиссер использовал красный цвет одежды, волос, зонтиков, мебели, воздушных шаров и интерьеров, чтобы передать зрителю ощущение опасности и насилия.

Когда чайки со злобными криками набрасываются на Мелани, эти пронзительные звуки могут рассматриваться как эхо ранних фильмов Хичкока, где он ассоциирует птичьи крики с насильственной смертью. Убийца в фильме «Убийство!» выступает на арене цирка в костюме птицы; чучела птиц в кабинете Нормана Бейтса передают ощущение смерти и разложения в «Психо»; чирикающая птица в клетке приветствует Элис Уайт после сцены убийства в «Шантаже»; канарейки в клетке в «Саботаже» служат прикрытием для смертельной бомбы; в «Молодом и невинном» кричащие чайки летают над трупом. Можно привести еще много примеров этого важного образа, причем не все они поддаются интерпретации, но могут ассоциироваться со стихотворением Уильяма Блейка из «Прорицаний невинного».

> Если птица в клетке тесной —
> Меркнет в гневе свод небесный[9].

Дальнейшие усилия по приобретению художественной респектабельности привели к тому, что летом 1962 г. в период окончательного монтажа «Птиц» Хичкок согласился на серию продолжительных интервью с Франсуа Трюффо. Об английских наградах он не думал. В этом году режиссер отказался от степени командора ордена Британской империи, «потому что, на его взгляд, это не соответствовало его вкладу в британскую культуру». Несмотря на уверения в обратном, он знал себе цену.

Когда Трюффо написал письмо с просьбой об интервью, которое содержало бы разбор всех фильмов режиссера и где уделялось особое внимание «рождению каждого фильма,

разработке и построению сценария, проблемам режиссуры, специфическим для каждой картины, а также месту каждого фильма во всем его творчестве», Хичкок был искренне растроган. В ответном письме он признался: «Я заплакал, прочитав ваше письмо, и я очень благодарен за ваши добрые слова». Трюффо считался одним из лидеров направления, которое получило название «новой волны», и он уже снял фильмы «400 ударов» (Les Quatre Cents Coups) и «Жюль и Джим» (Jules et Jim). В частных беседах Хичкок называл эту группу «новыми бродягами», но не собирался раскрывать свои истинные чувства. Такое восхищение младшего коллеги было для него ценнее фимиама; оно свидетельствовало об одобрении тех, кто шел в авангарде кинематографических перемен. Слезы были искренними – проявление его эмоционального и боязливого характера и символ долгожданного исполнения мечты.

Поначалу Хичкок хотел сам определять содержание интервью. В неотправленном письме он настаивал на том, чтобы его ознакомили с расшифровкой беседы, а также на праве изменять любую не понравившуюся ему фразу – с полумиллионным штрафом за невыполнение этого условия. Хичкок не отправил свое письмо, вне всякого сомнения понимая, что коллега воспримет его как смертельное оскорбление.

В основу интервью легло относительно новое представление о режиссере как об «авторе», единственном творце фильма, подобно тому как художник является единственным творцом картины. Это не относилось к фильмам Хичкока, где ему требовалось активное участие множества людей, в первую очередь сценариста и оператора, но соответствовало его цели минимизировать их вклад. Он назвал Джона Майкла Хейса, сочинившего сценарии к фильмам «Окно во двор», «Поймать вора», «Неприятности с Гарри» и «Человек, который слишком много знал», «радиодраматургом», который просто «написал диалоги». Это было сознательное отступление от истины.

Всю середину августа в восемь утра Хичкок забирал Трюффо и его переводчика из отеля Beverly Hills и вез в своем лимузине в кабинет на студии Universal, где они разговаривали до шести вечера с перерывом на ланч, состоявший из стейка и жареного картофеля. Трюффо пишет: «Только на третий день в обстоятельном рассказе о собственной карьере, удачах и неудачах, сложностях, поисках, сомнениях, надеждах и усилиях обнаружилась его серьезность, искренность и настоящая самокритичность». Это интервью не было похоже на все остальные интервью Хичкока.

Трюффо задавал вопросы человеку, которого назвал

«пугливым», но в то же время отличавшимся «уязвимостью, чувствительностью, эмоциональностью, глубоким физическим переживанием тех ощущений, которые он хотел передать зрителям». Интервью приоткрывает завесу тайны над его личностью, но ненадолго: «Совершенно верно», «Точно», «Правильно», «Согласен». Хичкок предпочитал забавные случаи и технические подробности рассуждениям о теме или смысле. Он не желал слишком глубоко исследовать свои мотивы или причины для создания конкретного персонажа или фильма. Содержание или сюжет были ему интересны лишь постольку, поскольку будили воображение. Он все время повторял: «Мне наплевать, о чем фильм». Картину следовало смотреть, а не интерпретировать. Хичкок совсем не интересовался философскими теориями или исследованиями. Другими словами, каждый фильм обладал множеством смыслов – как, вероятно, и сама жизнь.

Тем не менее Хичкок признался в некоторых эстетических предпочтениях. Он объяснил Трюффо, что «Окно во двор» было «чистейшим выражением идеи кинематографа», которое позволило ему снять «чисто кинематографический фильм». Это был фильм жеста, образа, который обретает смысл только рядом с другим образом. Хичкок однажды сказал, что художнику, рисующему натюрморт, на котором изображена миска с яблоками, все равно, сладкие яблоки или кислые. Этот уровень реальности его не интересовал. Он был одержим порядком, закономерностью и симметрией. Спирали и лестницы, вертикальные прутья и оконные ставни – все свидетельствует об этом.

Фильм больше похож на сон или, «возможно, видение», которое, как сказал он Трюффо, сильнее разума или логики. В 1936 г. в статье для журнала Stage режиссер уже писал: «Я визуализирую историю в своем воображении как череду пятен, перемещающихся на разном фоне». Он, как в тумане, видел смутные формы. Некоторые поэты примерно в таких же терминах описывали вдохновение. Хичкок был очень восприимчив к музыке и цвету. Музыка служила для него средством, как он сам однажды выразился, «выражения невысказанного», а зачастую подобием сновидения, которое он стремился включить в свою работу. Цвет также действовал на него тонко, на уровне подсознания. Хичкок планировал цвет автомобилей и рекламы на улице, абажуров и цветов в комнате. Холодные тона, такие как голубой и светло-зеленый, использовались для передачи рациональности и объективности; насыщенные, такие как желтый и красный, предназначались для указания на смятение чувств и опасность. В

фильме «В случае убийства набирайте М» одежда Грейс Келли меняет цвет от красного к оранжевому, затем от серого к черному; каждая перемена в ее эмоциональном состоянии подчеркивается цветом. Для героини фильма «К северу через северо-запад» Хичкок придумал «коктейльное платье из плотного черного шелка с бледным рисунком из бордовых цветов в сценах, где она обманывает Кэри Гранта».

О Хичкоке часто говорили как о художнике внешней стороны вещей, а его фильмы считали квинтэссенцией искусства впечатления, но суть в том, что в жизни мы видим лишь внешние проявления. Возможно, ему близка точка зрения лорда Генри Уоттона из «Портрета Дориана Грея» Оскара Уайльда: «Только поверхностные люди не судят по внешности». Тем не менее Хичкок никогда не забывал, что «это всего лишь кино» – игра, трюк. Он получал удовольствие от демонстративно искусственных или намеренно нереальных кинематографических эффектов.

Хичкок – не эстет в стиле конца XIX в. Он тонко чувствует зрителя. «Я делаю картины не для собственного удовольствия, – сказал режиссер в 1972 г. в одном из интервью. – Я делаю их для удовольствия зрителей». А вот еще одно его высказывание: «Все сводится вот к чему: как нанести клей на зрительские сиденья». Клеем служит страх, тревога, ужас, саспенс или любопытство. Хичкок умел все это создать. Он всегда просил сценаристов помнить о реакции публики. Что должны почувствовать зрители в этот момент? Что они должны подумать? Как вы заставите публику испытать невыносимое напряжение? Он также ценил тот факт, что зрители в Токио или Нью-Йорке, в Париже или Лондоне реагировали одинаково. Его глобальное влияние было беспрецедентным по масштабу и силе.

Помимо всего прочего, Хичкок был прагматиком. Если бы его попросили выбрать между искусством и коммерцией, он, наверное, задумался бы, но лишь на мгновение. «Вы считаете себя художником?» – однажды спросил его Питер Богданович. «Не особенно», – ответил режиссер. В другом интервью он признавался, что ненавидит слово «художественный». Ему не нравились все ассоциации, связанные в кинопроизводстве со словом «студия»; Хичкок предпочел бы слово «фабрика». Система студий, в которой работал режиссер, воспринималась им как тюрьма. «Мы входим внутрь, – однажды сказал он, – большие двери захлопываются, и мы словно в угольной шахте». Трюффо вспоминал, что в своих интервью Хичкок несколько раз повторял: «Когда тяжелые двери студии захлопываются за моей спиной».

Хичкок не знал отдыха. Характерно, что он обдумывал следующий фильм задолго до окончания предыдущего. Он помнил о романе Уинстона Грэма «Марни» (Marnie), который ему прислали еще до публикации в 1961 г. Это история клептоманки Маргарет «Марни» Эдгар, которую Марк Рутленд, одна из ее богатых жертв, шантажирует и заставляет выйти за него замуж. Выясняется, что в детстве девушка перенесла тяжелую психическую травму – она убила кочергой клиента своей матери-проститутки. С тех пор Марни боится мужчин и красного цвета, напоминающего ей кровь. Это психологическая мелодрама, но с большим кинематографическим потенциалом.

Центральная идея со всеми ее возможностями для изображения сомнительной дамочки показалась Хичкоку достаточно привлекательной, и он сразу же приобрел права на экранизацию романа и даже способствовал рекламе книги перед ее выходом в Соединенных Штатах. Это «книга об одной из самых необычных героинь, с какими мне только приходилось сталкиваться», – говорил он. Хичкок все еще надеялся на возвращение Грейс Келли на экран. Он отправил ей экземпляр книги и стал ждать благоприятных новостей.

Поначалу актриса воодушевилась и была готова возобновить карьеру, но весной 1962 г. внезапно решила отказаться от роли. Это стало сильнейшим ударом для Хичкока, который верил в ее возвращение на экран при его содействии. Разумеется, он воспринял отказ как личное оскорбление; гнев его смешивался с разочарованием. Келли ссылалась на семейные обстоятельства и трудности поездок в Голливуд из Монако, где она теперь жила, но Хичкок подозревал, что причина носила финансовый характер. Келли надеялась заработать на фильме большие деньги, которые можно было бы использовать для помощи княжеству Монако, находившемуся под сильным финансовым давлением Франции, но затем нашелся другой источник дохода. Актриса не собиралась возвращаться в кино только ради Хичкока. Грейс Келли была не свободна в своих решениях, особенно относительно экранной роли клептоманки. «В конце концов, это всего лишь кино», – писал ей режиссер в июне 1962 г., но на самом деле он обиделся.

Эван Хантер вспоминал, что в 1962 г., когда снимались «Птицы», «мы обсуждали «Марни» во время стокилометровой поездки на место съемок и обратно. Мы каждый день обсуждали «Марни» – в перерывах между съемками, за ланчем и за ужином. Мы непрерывно обсуждали «Марни». В начале 1963 г., когда заканчивался монтаж «Птиц», Хичкок начал подготовку к съемкам фильма о красивой, но холодной клептоманке. В отсутствие Грейс Келли он снова обратился к Типпи Хедрен. Несмотря на шок,

пережитый актрисой на съемках «Птиц», у них с Хичкоком восстановились нормальные отношения – насколько это вообще было возможно, – и в январе он устроил званый ужин на пятерых в честь ее дня рождения. В феврале началось обсуждение сценария с Эваном Хантером и Робертом Бойлом, художником-постановщиком. Одна из запланированных сцен, по признанию Хантера, «сильно меня беспокоила». Хичкок невинно поинтересовался, что это могла быть за сцена, хотя точно знал, о чем идет речь. В этом эпизоде муж Марни, Марк Рутленд, насилует ее в первую брачную ночь. «Можешь не волноваться, – ответил Хичкок. – Все будет в порядке».

Хичкок уделил много внимания изнасилованию и, выключив магнитофон, описал Хантеру подробности сцены. В одном из интервью писатель впоследствии вспоминал: «Он сказал: «Эван, я хочу, чтобы, когда он это делает, камера была направлена прямо на ее лицо!» Но Хантер заупрямился. Он не хотел писать эту сцену – просто потому, что в ней не хватало мотива. Такое поведение не вязалось с характером новобрачного, которого играл Шон Коннери. Хантер написал альтернативную сцену неудачной первой брачной ночи на желтой, а не на белой бумаге, в отличие от остального сценария, но Хичкок отверг его вариант, ответив, что «над ней еще нужно поработать». И угрожающе добавил, что может «потребоваться совсем свежий взгляд, и это, возможно, будет следующим шагом». В сущности, он уволил сценариста.

На место Хантера пришла Джейн Прессон Аллен, которая приступила к работе в конце мая. Настойчивость режиссера ее ничуть не беспокоила; более того, она считала, что Хичкок купил права на экранизацию только ради этой сцены. Впоследствии Аллен говорила Хантеру, что, как только Хичкок понял, что Хантер не собирается писать сцену изнасилования, то сразу же купил билет в Нью-Йорк. Сама она сумела уговорить его согласиться на удивительно сдержанную сцену.

Хичкок и Аллен подходили друг другу. У них было похожее чувство юмора, и с июня по сентябрь они дружно работали вместе. Аллен в одном из интервью говорила: «Он дал мне ощущение полной свободы. Я чувствовала, что могу писать все, что хочу. И я могу безнаказанно не исполнять его пожелания». Разумеется, Эван Хантер этого не чувствовал. Возможно, все дело было в личности.

«Мы стали очень, очень близкими друзьями, – вспоминала Аллен. – Я довольно долго жила с Хичем и Альмой, когда приехала в Калифорнию. Они были невероятно щедры и забавны». Вместе они ужинали, посещали концертные залы и

проводили выходные в Санта-Крус. Аллен вспоминала, как в первые недели они «бесконечно обсуждали» сюжет и характеры. «Создание характеров ему не давалось», – говорила она. Хичкока всегда больше интересовали образы. Она также заметила, что у Альмы «было замечательное чувство сюжета». Жена помогала Хичкоку ощущать устойчивость и безопасность. При обсуждении психологических аспектов фильма Хичкок рассказал Аллен о навязчивом сне, в котором его пенис становился хрустальным, и ему приходилось скрывать это обстоятельство от жены. Аллен рассмеялась и предположила, что очевидная интерпретация заключалась в том, что «он пытался отделить и уберечь свой талант от Альмы». Возможны и другие интерпретации, а возможно, подобно большинству снов этот не требует никакого толкования.

До начала съемок, как всегда, была проведена тщательная подготовка. Хичкок неизменно интересовался затратами и в искусстве был таким же экономным, как в жизни. Джеймс Хьюберт Браун, помощник режиссера, говорил, что Хичкок «считал своим долгом перед Universal и перед самим собой снимать успешные фильмы». Для большинства эпизодов вне помещений предполагалась «проекция заднего фона». Это придавало фильму странноватый, старомодный стиль, но Хичкока это нисколько не беспокоило. Художник по костюмам Рита Риггс говорила: «Даже во время съемок «Марни» я чувствовала некоторое уныние. Все было каким-то прилизанным». Иногда у нее возникало ощущение, что «время остановилось».

Хичкок не сомневался в профессионализме и возможностях Шона Коннери, а вот Типпи Хедрен уделял повышенное внимание. Все должно было быть идеальным – прическа, грим, костюм. Сама Хедрен вспоминала, как «много раз перед включением камеры мы разбирали персонажи, чувство за чувством, реакцию за реакцией… особенно со мной, потому что Хич был не только режиссером, но и преподавателем актерского мастерства, и я не смогла бы найти никого лучше, чем Альфред Хичкок».

Съемки «Марни» с октября 1963 г. по февраль 1964 г. шли гладко. Коннери вспоминал, что режиссер почти не давал указаний и даже не смотрел в видоискатель. Если он верил актеру, то предоставлял ему свободу. «Я видел, – рассказал Коннери, – что ему не нравятся лишние обсуждения, а любое обсуждение он считал «лишним». Хичкок предлагал, если можно так выразиться, технические советы: делать паузу после каждого предложения, не открывать рот, когда говорят другие актеры. «Улыбайтесь так, – говорил он одной из актрис, – как будто у вас

во рту полно осколков фарфора». Хичкок начинал работу в восемь утра и заканчивал в шесть вечера. Он пил кофе на завтрак, читал газеты, а затем его отвозили в студию. Один из ассистентов режиссера, Хилтон Грин, вспоминал, что Хичкок «был очень требовательным к тем, с кем работал, поскольку они должны были быть профессионалами и знать свое дело. Но если вы справлялись, то заранее знали, что у него запланировано, и вам не приходилось ждать никаких сюрпризов». «Все шло гладко, и мы только и слышали, что «пожалуйста» и «спасибо», – отмечала Рита Риггс.

С Типпи Хедрен Хичкок вел себя иначе. Она вновь почувствовала, как Хичкок пытается слишком сильно приблизиться к ней. Актриса Дайен Бейкер вспоминала: «По мере того как продвигались съемки, я все больше убеждалась, что сотрудничество Хича и Типпи подходит к концу. Оскорбленные чувства, намеки». Хичкок купил для актрисы роскошный трейлер с ванной и баром, который поставили рядом с домиком, где работал он сам. Каждый день он присылал ей шампанское и, по словам Дональда Спото, одного из лучших биографов Хичкока, рассказывал ей о романтическом сне или фантазии, в которой она играла главную роль. Дайен Бейкер говорила: «Я никогда не видела, как Типпи общается с другими актерами или членами съемочной группы… Ей не позволялось находиться вместе с остальными. И Хич требовал, чтобы каждый их разговор проходил наедине. Это было ужасно – приезжать на съемочную площадку и наблюдать такое обращение. Такого мне еще не приходилось видеть. Я такого не ожидала и ничего не могла понять». В одном из интервью Хедрен сказала: «Он был почти одержим мной, а быть объектом чьей-то одержимости очень трудно».

Сам Хичкок чувствовал себя неважно. Он пил больше обычного и часто засыпал после ланча. Ощущал общее недомогание, выглядел встревоженным и нервным. Он все время чувствовал себя уставшим, жаловался на боли и дискомфорт. Хичкок обратился к врачам, но они не смогли выявить причину его нездоровья; ему пришлось проходить медосмотр дважды в неделю. Однажды Хичкок сказал своему коллеге Норману Ллойду: «Возможно, тебе придется заканчивать фильм вместо меня». По всей видимости, ему начали делать инъекции кортизона, который вызывал бессонницу, потливость и резкие смены настроения.

В конце января 1964 г. Типпи Хедрен пригласили на церемонию вручения премии журнала Photoplay как самой перспективной актрисе года, а также на съемки шоу «Сегодня вечером» (Tonight), но Хичкок не разрешил ей лететь в Нью-Йорк.

Он не хотел, чтобы актриса выходила из роли, к которой он медленно и тщательно ее готовил. Как бы то ни было, съемки фильма еще не закончились. Это привело к бурной ссоре на съемочной площадке, во время которой Хедрен оскорбила режиссера. «Она сделала то, что никому не позволено, – говорил Хичкок. – Упомянула о моем *весе*». По одной из версий, актриса назвала его «жирной свиньей». На съемочной площадке они держались друг с другом еще холоднее и общались через третьих лиц.

Ходили слухи, и многие в них верили, что вскоре после этого инцидента Хичкок сделал ей предложение сексуального характера, которое Хедрен с отвращением отвергла. Все ограничилось только словами. Он якобы предложил «потрогать» его в определенном месте. Она ушла. Это была крайне неловкая ситуация. Дайен Бейкер также рассказывала, как однажды Хичкок без стука вошел в гримерную и «поцеловал меня в губы». В конечном счете Бейкер заболела от постоянного напряжения и была вынуждена обратиться к врачу.

Спотто сообщает, что в марте 1964 г., когда съемки подходили к концу, Хичкок пригласил Типпи Хедрен к себе в кабинет и снова стал добиваться интимной близости. Хедрен сказала Спотто: «Это был предел, это был конец». Она заявила Хичкоку: «Больше я не выдержу ни дня – я хочу разорвать контракт». Говорят, он ответил: «Я разрушу вашу карьеру. Вы больше нигде не получите работы. Я вас уничтожу».

Другие ставят под сомнение этот рассказ. Джей Прессон Аллен заявила: «Я была там все это время, но дело в том, что ситуация, о которой все эти годы рассказывают «люди Типпи», не так очевидна. Совсем. Хич просто пытался сделать из нее звезду. Возможно, он ей увлекся, и это было нечто похожее на сердечную болезнь, но ничего явного. Ничего. Ничего. Он никогда в жизни не сделал бы ничего, что причинило бы ему неудобства. Он был настоящим эдвардианцем». Джоан Фонтейн была убеждена, что Хичкок, скорее всего, «знал, что молодая хорошенькая актриса хочет считать его похотливым стариком, и играл эту роль». Тут уместно вспомнить, что на съемках «Ребекки» Хичкок также пытался изолировать Фонтейн и манипулировать ею, чтобы управлять ее игрой. Поэтому не исключено, что угрозы и приставания имели целью помочь Хедрен войти в образ Марни, испуганной и растерянной.

Однако не подлежит сомнению, что в конце жизни Хичкок под воздействием алкоголя и лекарств иногда обращался с непристойными предложениями к женщинам из своей съемочной группы. Возможно, это была просто давняя привычка, которую не

стоило воспринимать всерьез.

В 1964 г. они с Хедрен несколько раз встречались, чтобы вместе появиться на публике в ходе рекламной кампании «Марни», и Хичкок заявил одному из дистрибьюторов: «Я считаю ее игру в картине такой впечатляющей, что намерен разрешать ей давать интервью только тем журналистам, которые видели фильм». Возможно, это была попытка ограничить присутствие актрисы в средствах массовой информации. Хедрен больше не работала с Хичкоком, хотя еще несколько месяцев получала жалованье. После того как она отказалась от участия в одной из серий «Альфред Хичкок представляет», контракт был наконец разорван.

Фильм «Марни» вышел на экраны 8 июля в Лондоне, а две недели спустя – в Нью-Йорке. Хичкок хотел, чтобы фильм, как опыт в области психологии и сексуальной драмы, сначала произвел впечатление на более серьезных критиков, но своей цели не достиг. Как отметил обозреватель New York Times, «возникает сильное подозрение, что мистер Хичкок воспринимает себя слишком серьезно – возможно, наслушавшись преданных почитателей». В прокате фильм тоже провалился; отсутствие саспенса и беспорядочный сюжет разочаровали даже верных поклонников Хичкока. Это была первая явная неудача за десять лет.

Хичкок во всем винил Хедрен, что противоречило его заявлениям перед выходом фильма. Она не стала «вулканом», как он надеялся. «У нее были отличные возможности. Во всяком случае, я так думал, – сказал режиссер в одном из интервью. – Я думал, что смогу сделать из мисс Хедрен героиню, которая жила в моем воображении. Я ошибался. Она не сумела вжиться в роль».

Это обвинение было абсолютно несправедливым. В «Марни» отсутствует четкая цель, доказательством чему служит неопределенная концовка. Возможно, в нем слишком явно проявились чувства самого Хичкока, и это не принесло фильму пользы. В одном из эпизодов Марк говорит: «Я тебя выследил, поймал, и, клянусь Богом, я тебя не отпущу». Возможно, режиссер шепотом повторял эти слова за актером. Тот факт, что Типпи Хедрен привносит в роль неизменный оттенок с трудом сдерживаемой истерики, может быть приписан как ее актерскому таланту, так и постоянной травле и нараставшему напряжению на съемочной площадке. Актрису иногда называли «скованной», но именно это от нее и требовалось; она прекрасно передавала скрытую за внешним спокойствием ярость. Смятенные чувства, которые выплескиваются на поверхность в фильме, не удалось согласовать друг с другом.

В «Марни» также присутствует заметный оттенок искусственности, выразившийся в использовании крупномасштабных рисованных изображений и декоративных задников. Точно не известно, почему Хичкок обратился к этому приему: то ли намеренно подчеркивал искусственность фильма, то ли в целях экономии. В одной из сцен в порту Балтимора в конце улицы виден корабль; образ был навеян воспоминаниями Хичкока. «В детстве в Лондоне мне очень нравилось ходить в доки – там в конце обычной улицы стоял огромный лайнер с дымовой трубой». Но на экране это не сработало; картинка выглядела тем, чем была на самом деле – плохо нарисованным задником. На встрече в лондонском Национальном доме кино один из зрителей предположил, что искаженное изображение корабля служило, «возможно, символом ее [Марни] изломанного детства». «Нет, – ответил режиссер. – У нас был паршивый художник-декоратор». Суть в том, что Хичкок это пропустил. К концу съемок, похоже, им овладело безразличие.

Трюффо предположил, что после провала «Марни» у критиков и у зрителей Хичкок «изменился… неудача фильма стоила ему значительной части уверенности в себе». Но то, что режиссер больше не вторгался в сферу так называемого психологического кино, стало результатом давления, как и официального, так и частного. Руководство Universal Studios хотело, чтобы он вернулся к той формуле триллера и саспенса, которую успешно использовал в прошлом. От него потребовали приглашать звезд, чтобы привлечь зрителей. От него ожидали более напряженных сюжетов. Хичкок раздумывал. Он не знал, что делать. Его терзали сомнения. Возможно, ему не хотелось возвращаться к старой формуле, но выбора не было. От него ждали именно этого.

В конце 1964 г. они с Альмой уехали в отпуск в Санкт-Мориц и в Италию, где у него была возможность подумать о будущем. Появились первые мысли о комедийном триллере. Хичкок встретился с двумя итальянскими сценаристами и обсудил идею фильма о нью-йоркском отеле, до краев заполненном мафией, но несколько совещаний не привели к какому-либо результату.

У Хичкока уже созрела другая идея. Всемирный успех серии фильмов о Джеймсе Бонде натолкнул его на мысль о возможностях шпионов и шпионажа как основы успешного фильма. В ноябре 1964 г. он отправил письмо Владимиру Набокову с наметками сценария об ученом, который бежит в Восточную Европу, прихватив известные ему секреты; жена поддерживает его, но затем понимает, что он двойной агент,

работающий на американцев и похищающий секреты Восточной Германии. Убедительная история, которую Набоков мог сделать еще увлекательнее. Хичкок сообщил писателю, что сценаристы, с которыми он работал прежде, «обычно адаптировали чужие истории. Вот почему я пропускаю их и обращаюсь непосредственно к вам – писателю». Набоков не клюнул.

Пошатнувшаяся уверенность в себе (если она действительно пошатнулась) отчасти восстановилась после признания, которого удостоился режиссер в первые месяцы 1965 г. 18 февраля его пригласили присутствовать на торжестве в честь инаугурации президента Линдона Джонсона. Чувство юмора не покинуло его. Об одном из участников он сказал: «Я всегда думал, что Вуди Аллен – это национальный парк». Два месяца спустя Гильдия сценаристов присудила ему награду за «исторический вклад в американский кинематограф». Хичкок вошел в свой телевизионный образ и отпустил несколько хитрых и язвительных замечаний. «Изобретение телевизора, – объявил он аудитории, можно сравнить с появлением в домах водопровода и канализации. В сущности, оно не изменило привычки людей. Просто устранило необходимость выходить из дома». Затем Общество редакторов газет пригласило его на ежегодный ужин в Вашингтоне. Хичкок постепенно превращался в культурный символ, неотъемлемую часть американской творческой среды.

Несмотря на отказ Набокова, он все еще обдумывал фильм о шпионах и пригласил к участию в проекте ирландского писателя Брайана Мура, автора известных триллеров. В октябре 1965 г. Хичкок писал Трюффо: «Понимая, что Джеймс Бонд и имитаторы Джеймса Бонда в основном повторяют мои приключенческие фильмы, такие как «К северу через северо-запад», я полагаю, что не должен пытаться снимать еще один такой же. Думаю, мне следует вернуться к приключенческому фильму, который даст нам возможность для проявления человеческих эмоций».

Брайан Мур сразу же понял, что их дружеские отношения в опасности: «Я обнаружил, что он не имел никакого представления о персонажах – даже двумерных фигурах в сюжете. Он постоянно метался между разными точками зрения, мужчины и женщины, и первоначальная сюжетная линия начинала смещаться и исчезать». Мур также понял, что при отсутствии вдохновения или творческого порыва фильм – его предполагалось назвать «Разорванный занавес» (Torn Curtain) – превратится в свалку старых эффектов и старых приемов. «Фильм не более чем конспект Хичкока», – отметил Мур. Он даже осмелился сказать режиссеру, что, будь это роман, его следовало бы выбросить или полностью переписать.

Хичкок принял этот совет в штыки и отстранил Мура от работы. Его место заняли Кит Уотерхаус и Уллис Холл, английские сценаристы, завоевавшие заслуженное признание постановкой на сцене романа Уотерхауса «Билли-лжец» (Billy Liar). Они должны были переписать сценарий Мура, но внесли лишь небольшие изменения и дополнения. Именно сценарий станет главной проблемой на съемках фильма.

Компания Universal Studios настаивала на привлечении к проекту звезд. Так в фильме появилось созвездие из Джули Эндрюс и Пола Ньюмена. Хичкок пригласил Ньюмена на ужин в свой дом на Белладжо-роуд. Говорят, актер оскорбил хозяина тем, что снял пиджак и пил пиво, а не вино; сам Ньюмен вспоминал, что, «когда Хичкок впервые пригласил меня домой и подробно описал сюжет, это звучало увлекательно, и я согласился». Эндрюс говорила, что «согласилась ради того, чтобы работать с Хичкоком, и я узнала от него о кино и камере больше, чем от кого-либо другого». Однако особой симпатии между ними не возникло, и Хичкок все еще тешил себя иллюзией, что она – знаменитая певица, нечаянно оказавшаяся в кино». Джон Рассел Тейлор писал: «Хич отзывается о ней вежливо. Она о нем тоже. Но совершенно очевидно, искры взаимопонимания между ними нет».

Вероятно, не стоит удивляться, что надежды, изначально связывавшиеся с «Разорванным занавесом», вскоре стали испаряться. Сценарий выглядел настоящим балластом. Хичкок начал съемки еще до его завершения, и Ньюмен говорил: «Думаю, я мог бы поладить с Хичкоком, будь сценарий получше». Актер отправил режиссеру длинное письмо с перечнем всех недостатков, которые он обнаружил в сценарии, и Хичкок посчитал, что его профессионализму брошен вызов. «Во время съемок мы все жалели о своем согласии», – вспоминал Ньюмен. Эндрюс также считала, что атмосфера на съемочной площадке постепенно ухудшалась. Ни она, ни Ньюмен не привыкли к режиссеру, который редко комментирует – или вообще не комментирует – их игру и не дает указаний.

Сценарист Сэмюэл Тейлор, поддерживавший связь с Хичкоком еще со времен совместной работы над «Головокружением», вспоминал, что режиссер «буквально впал в отчаяние во время съемок. На студии ему сказали, что ему достались две самые популярные звезды, а он обнаружил, что они не соответствуют хичкоковскому шаблону или хичкоковскому методу. Хичкок просто не мог наладить с ними контакт, был подавленным и механически исполнял свои обязанности». Ходили слухи, что бóльшую часть времени он размышлял об актерах и жалел потраченные на них 1,8 миллиона долларов.

Кроме того, Хичкок не оценил приверженность Ньюмена системе Станиславского. Когда актер спросил, какую пару туфель ему надеть, Хичкок ответил: «Мы обрезаем кадр на второй пуговице вашего пальто, так что не волнуйтесь по поводу туфель». А когда Ньюмен спросил режиссера о своей мотивации, тот повторил свою обычную фразу: «Ваша мотивация – это ваше жалованье».

По свидетельству Кита Уотерхауса, Ньюмен однажды спросил Хичкока, как он должен себя вести с Эндрюс в одной из сцен, когда она вручает ему подозрительный сверток. «Ладно, мистер Ньюмен, я расскажу вам, что имел здесь в виду. Понимаете, мисс Эндрюс будет спускаться по лестнице со свертком, а вы будете так любезны и посмотрите чуть правее камеры, реагируя на ее появление. В это время зритель подумает: «Эй, на что смотрит этот парень?» И тогда я, понимаете, сменю кадр и покажу, на что вы смотрите». «Ни до, ни после, – прибавил Уотерхаус, – я не слышал более точного и краткого анализа сути кинематографа».

Для «Разорванного занавеса» Хичкоку требовалась другая музыка. Он отправил Бернарду Херрманну телеграмму такого содержания: «Эта публика очень отличается от той, для которой мы привыкли работать. Она молода, энергична и требовательна. Это осознали почти все европейские режиссеры, когда пытались вводить такт и ритм, которые в большей степени соответствовали вышеупомянутой аудитории». Но Херрманн написал партитуру с доминированием скрипок, флейт и струнных. Один из духовиков вспоминал слова Хичкока: «Что это? Это не то, что я хотел». Похоже, в студии звукозаписи между режиссером и композитором разгорелся спор, и Херрманн спросил: «Чего вы от меня хотите? Я не пишу поп-музыку». Херрманн ушел в начале 1966 г. и больше никогда не работал с Хичкоком.

На самом деле «Разорванный занавес» – это чрезвычайно увлекательный триллер без претензий на что-то большее, с лихо закрученной интригой и современными реалиями. Самая известная сцена фильма – убийство американским профессором и его сообщником их куратора из Восточной Германии по имени (возможно, просто совпадение) Герман Громек. Это долгий и мучительный процесс с применением ножа, лопаты и газовой духовки – Хичкок хотел показать, как трудно убить человека. «В моих фильмах, – говорил он, – убийство не бывает случайным». Но самыми сильными можно считать насыщенные ожиданием и тревогой сцены, которые держат зрителя в постоянном напряжении. В этом аспекте кинематографии Хичкоку не было равных.

Тем не менее публика и зрители, уже привыкшие к сенсационности и спецэффектам фильмов о Джеймсе Бонде,

придерживались иного мнения. Фильм посчитали старомодным и упрощенным; по сравнению с такими картинами, как «Из России с любовью» (From Russia With Love) и «Шаровая молния» (Thunderball), обозревателю New York Times он показался «не более новым или сенсационным, чем старая вязаная бабушкина шаль». Такой прием глубоко разочаровал Хичкока; казалось, его покинуло вдохновение, и он полностью утратил связь с современным кинематографом.

В конце 1966 г., после явной неудачи «Разорванного занавеса», Хичкок с Альмой уединились в своем доме на Белладжо-роуд. «Мне скучно одному, – жаловался он. – Альма тоже об этом знает». Рождество супруги провели в Palace Hotel в Санкт-Морице. Их друг Уилфред Кук вспоминал: «Я никогда не забуду слова Альмы: «Хич настаивает на том, что должен надеть лыжные штаны, что занимает у него час, а затем сидит на крыльце и все время курит!» Это было его любимым занятием на отдыхе – сидеть и наблюдать.

Хичкок готовил почву. Он уже давно интересовался судьбой британских убийц, в первую очередь Джона Кристи, Джона Джорджа Хейга и Хоули Харви Криппена (на самом деле Криппен родился в Мичигане, но ужас, который он наводил на Лондон, заслуживает того, чтобы присвоить убийце звание почетного гражданина Великобритании). Хичкок также заинтересовался биографией Невилла Хита, который жестоко убил двух женщин в 1946 г. Это был подходящий для Хичкока человек, и в конце года режиссер уже планировал фильм о серийном убийце со склонностью к некрофилии. После дорогостоящей катастрофы «Разорванного занавеса» Хичкок решил, что фильм должен быть обнажен до своей сути, в стиле «Не того человека». Он попросил Бенна Леви выступить в роли сценариста; примечательно, что Леви написал часть сценария «Шантажа», первого британского звукового фильма, снятого Хичкоком в 1929 г. Режиссер возвращался к лондонским корням.

Леви прилетел в Голливуд в феврале 1967 г. и в течение двух месяцев работал над сценарием к фильму, который Хичкок хотел назвать «Калейдоскоп исступления» (Kaleidoscope Frenzy). В нем рассказывалось об убийце-психопате, гомосексуалисте и извращенце, который пытается заманить в свои сети женщину, офицера полиции. Когда работа над сценарием достигла завершающей стадии, Хичкок передал материал Говарду Фасту, американскому писателю, известному своим романом «Спартак» (Spartacus). «Господи, Говард! – сказал он. – Я только что посмотрел «Фотоувеличение» Антониони. Эти итальянские

режиссеры опередили меня на сто лет в смысле техники! Что я делал все это время?» Это одно из редких признаний Хичкока, что он пропустил тенденции развития современной кинематографии. Хичкок решил позаимствовать для своего нового фильма некоторые приемы итальянских режиссеров, в том числе использование ручной камеры и естественного света. Он также был готов к сценам с обнаженным мужским и женским телом, к которыми он только приблизился в «Психо». После катастрофы с Ньюменом и Эндрюс Хичкок был бы рад пригласить неизвестных актеров. В апреле 1967 г. Хичкок писал Трюффо: «Я сейчас готовлюсь к съемкам нового фильма. У него пока нет названия. Речь пойдет о сумасшедшем убийце молодых женщин. История основана на реальном факте, произошедшем в Англии. Молодой человек, главный герой, находится в специфических взаимоотношениях со своей матерью».

«Хичкок дал мне полную свободу, – вспоминал Фаст. – Похоже, его интересовала в основном проработка сложных движений камеры». Но все было напрасно. Руководство студии Universal пришло в ужас от темы и от личности центрального персонажа и отвергло сценарий. По мнению Фаста, «они недооценили попытку Хичкока сделать в точности то, чего они от него хотели, – попытаться сделать нечто новое, догнать быстро бегущее время». Говорили, что Хичкок, узнавший ответ студии, разрыдался. Вполне возможно. В психике режиссера всегда присутствовала легкая склонность к истерии.

Чем же его занять? Хичкок был слишком ценным активом, чтобы простаивать. Его международная слава и телевизионная популярность всегда будут привлекать зрителей. Летом 1968 г. компания Universal предложила ему снять фильм, права на который были приобретены недавно, – шпионский триллер под названием «Топаз» (Topaz); сомнения Хичкока усиливались непростыми отношениями с автором романа, Леоном Урисом, который, похоже, был невосприимчив к лести Хичкока, к его непристойным шуткам и к бренди. Оба обладали слишком большим эго, чтобы приноравливаться друг к другу. Уриса пригласили написать сценарий, но впоследствии он вспоминал, что Хичкок пытался им командовать, обращаясь с ним как с наемным работником. Сотрудничества не получилось.

Режиссер обратился к Сэмюэлу Тейлору, с которым работал над «Головокружением», а также пригласил старых знакомых, таких как художник-постановщик Генри Бамстед и художник по костюмам Эдит Хэд. Ему пригодятся все помощники. Хичкок потерял слишком много времени на сценарий Уриса, а начало

съемок приближалось. «У меня серьезные неприятности, – сказал он Тейлору. – Я получил сценарий, по которому не могу снимать». «Почему бы не отложить съемки?» – спросил Тейлор. «Я должен начинать. Фильм в производстве». Таким, образом, Тейлору приходилось работать быстро.

Сюжет был довольно интересным. Агент французской секретной службы через свои контакты на Кубе узнает, что Советский Союз собирается послать на остров ракеты. Учитывая международный аспект фильма, Хичкок решил пригласить на главные роли относительно неизвестных иностранных актеров. Это была ошибка. Важные эпизоды фильма снимались в Париже и Копенгагене. Оказалось, что это дорого и лишено смысла.

Съемки продвигались с трудом. В 2004 г. Генри Бамстед вспоминал: «Топаз» был настоящим кошмаром. Я заработал гипертонию на этом фильме. До сих пор глотаю таблетки… У нас просто не было времени на подготовку, а, можете мне поверить, подготовка – это самый важный период съемок».

Хичкок не добился взаимопонимания с актерами. Французские, датские и немецкие актеры, приглашенные сниматься в этом фильме, оказались не готовы к его мрачному юмору и сексуальным намекам, и они не понимали его характерного для кокни подтрунивания. По мнению Сэмюэла Тейлора, «одна из трагедий «Топаза» заключалась в том, что Хичкок пытался работать так, словно у него есть Ингрид Бергман или Кэри Грант». Один из актеров, Джон Форсайт, говорил, что Хичкок «больше не был великим мозгом, который сидел на стуле и смотрел… Он мог уйти на пятнадцать или двадцать минут или прилечь, когда появлялась такая возможность, и наблюдать за этим было печально». По меньшей мере один раз Хичкок уснул во время продолжительного дубля, и ни у кого не хватило смелости его разбудить. В конце концов он открыл глаза и спросил: «Ну, как все прошло?» А затем рассмеялся. Возможно, режиссер со временем утратил интерес к съемкам. Иногда в самый разгар работы в студии он увозил своего композитора, Мориса Жарра, на ланч в Chasen's. На вопрос, не хочет ли он остаться до конца съемок сцены, Хичкок отвечал: «Нет. Актеры готовы, оператор готов. Если нет, я ее вырежу».

Равнодушие и отсутствие интереса проявились и в трех разных концовках, которые он снял в расчете на то, что руководство Universal выберет ту, которая им понравится. Выбор пал на самую безобидную. «Я мог бы возразить, – впоследствии заметил Хичкок, – но смысла в этом не было». Когда Хичкок откровенно не скучал на съемках, он выглядел встревоженным и подавленным. Режиссер соглашался с критиками и публикой, что

это был провал. «Снимать «Топаз», – говорил он, – было очень печально». «Трудность «Топаза» в том, что Хичкок ленив и недоступен», – к такому выводу пришла Полин Кейл из еженедельника New Yorker.

Его дочь в воспоминаниях об Альме писала: «Это были тяжелые времена для папы, и поддерживали его только мама и его семья». Хичкок, как говорят англичане, «работал вхолостую». Он беспрерывно читал – «реквизит для чтения», как он сам выражался, – на случай, если придет вдохновение; он смотрел все новые фильмы, какие только мог найти, и был вынужден терпеть визиты руководителей студии, которые напоминали ему, что следующий проект, если таковой будет, должен быть не таким масштабным, как неудачный «Топаз». Кроме того, Хичкок посещал местные театры и ипподром. Он освободил свой второй дом в Санта-Крус, который в конечном итоге был продан. Поездки в поместье стали слишком утомительными.

Тем не менее у него не было ощущения, что все закончилось. «Я ищу новый сценарий, – писал он Трюффо, – но найти его очень трудно. В киноиндустрии властвует множество запретов и правил: следует избегать пожилых персонажей и ограничиваться молодежью, не вводить в фильм антиправительственные выпады, не превышать сметную стоимость в 2 или 3 миллиона долларов. К тому же сценарный отдел то и дело присылает мне материал, из которого, по их мнению, должен получиться хороший фильм Хичкока. Естественно, что их критерии совершенно не совпадают с моими». Как бы то ни было, один проект, который ему предложили в конце года, похоже, удовлетворял всем его требованиям.

11
Назад, к основам

Хичкоку прислали или передали роман Артура Берна «До свидания, Пикадилли, прощай, Лестер-сквер» (Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square), который как будто был написан специально для него. В книге рассказывается об убийце, психопате и импотенте, который охотится на женщин в центре Лондона; по ошибке арестовывают не того человека, и он бежит из тюрьмы, чтобы найти настоящего убийцу. Через три года после «Калейдоскопа исступления», отвергнутого студией, выбор пал на похожий сюжет о серийных убийствах и сексуальных отклонениях. В данном случае студия прислушалась к пожеланиям режиссера, полагая, что фильм будет дешевым, а имя Хичкока привлечет публику. Действие происходит в Лондоне, что отдаляло жестокий сюжет от американского зрителя, а бюджет не должен был превысить 3 миллиона долларов. По всей видимости, режиссер отказался от своих планов снять «экспериментальный» фильм с использованием ручных камер и естественного освещения и решил обратиться к привычной технике Technicolor.

Хичкок действовал быстро. В роли сценариста он видел Энтони Шаффера, пьеса которого «Сыщик» (Sleuth) имела огромный успех на английской и американской сцене. Хичкок позвонил писателю в канун нового, 1970 г., и Шаффер сначала подумал, что это розыгрыш, придуманный одним из друзей. Но уже в середине января они с режиссером встретились за ланчем в Нью-Йорке; предметом их беседы был фильм под названием «Исступление». Хичкок собирался в Париж, где ему должны были вручить орден Почетного легиона, и хотел воспользоваться возможностью и посетить Лондон, чтобы вместе с Шаффером поискать места для съемок. Хичкок собирался использовать главным образом те места, которые знал в детстве, особенно рынок Ковент-Гарден, хорошо знакомый его отцу. Темная Темза несет свои воды через весь фильм, в котором также нашлась роль для тюрьмы Вормвуд-Скрабз в Восточном Эктоне. Пабы должны быть старинными. Режиссер возражал против более современных заведений на том основании, что «они выглядят неправильно. В хорошем пабе нет никакого темного дерева».

Действие романа происходит в Лондоне во время Второй мировой войны, но Хичкоку требовалась современная обстановка. Хотя в конечном итоге разница почти не заметна. Современный город в версии Хичкока оказался старомодным, словно он

прекратил развиваться после того, как режиссер его покинул, и поэтому сцены и диалоги кажутся немного устаревшими. Но это не влияет на его изобразительную силу.

Шаффер приехал в Калифорнию 21 января 1971 г., и в конце февраля они с Хичкоком написали предварительный набросок сценария объемом в пятьдесят пять страниц. Они продуктивно работали вместе, подкрепляясь за ланчем стейком и салатом, а в четыре часа коктейлями. Однажды Шаффер деликатно посетовал на однообразие диеты, и на следующий день для него привезли ланч из пятнадцати блюд. Шаффер называл режиссера «угрюмым», но это не портило их профессиональные отношения. 27 февраля писатель вернулся в Нью-Йорк, где приступил к работе над первым черновиком полного сценария.

Эту историю никак не назовешь милой. Герой, или антигерой, по имени Ричард Блэйни, которого ошибочно обвиняют в серийных убийствах, – желчный и неприятный человек. Настоящий психопат, Боб Раск, оказывается веселым торговцем фруктами с рынка Ковент-Гарден, который живет с матерью в квартире недалеко от рынка. В одном из эпизодов по Темзе плывет обнаженное женское тело, а другое убийство предваряется долгим и жестоким изнасилованием, которое, по настоянию Хичкока, было показано во всех подробностях. Когда Раск, потеряв булавку для галстука, понимает, что за нее в предсмертной агонии хваталась жертва, ему приходится перерыть мешок картошки, куда он спрятал тело. Еда, секс и насилие – святая троица воображения Хичкока – достигают кульминации в сцене, где Раск, покрытый пылью от картофеля, в конечном итоге вынужден сломать пальцы своей жертвы, чтобы забрать булавку.

К началу апреля Шаффер закончил первый вариант сценария, который внимательно прочли оба супруга. 160-страничный текст получил их полное одобрение. Пришла пора перебираться в Лондон, где для Хичкока забронировали номер в отеле Claridge's с середины мая до конца июня. В студии Pinewood Studios, где планировалось снимать часть эпизодов, его встречали как заморского монарха. Формально приняв американское гражданство, он все равно считался самым знаменитым англичанином современности.

Хичкок занялся непростым делом подбора актеров. Он уже предложил роль серийного убийцы Майклу Кейну, но тот отказался, заявив, что роль «омерзительна, и я не хочу, чтобы меня ассоциировали с ней». Хичкок с ним больше не разговаривал, даже когда они случайно сталкивались в голливудском ресторане. Остальные оказались более сговорчивыми. Алек Маккоуэн, которому предложили роль

инспектора полиции, и Вивьен Мерчант, сыгравшая его жену, были больше известны как театральные актеры, но их, похоже, обрадовала возможность работы с Хичкоком.

Трудности возникли только с одним актером – Джоном Финчем, игравшим ложно обвиненного человека. Незадолго до начала съемок он дал интервью, в котором назвал сценарий Шаффера немного устаревшим. Но именно этого и хотел Хичкок. Его оператор, Гилберт Тейлор, вспоминал, что режиссер «очень рассердился и подумывал о замене». Хорошо, что он этого не сделал, поскольку Финч убедительно сыграл неустроенного и несчастного человека. Возможно, что Хичкок намеренно выводил его из себя, снова добиваясь убедительной игры при помощи провокаций и травли одного из актеров.

В начале июня Альма перенесла инсульт; к счастью, с ними путешествовал личный врач Хичкока, который без промедления принял необходимые меры. Она не хотела ложиться в английскую больницу, и ей обеспечили постоянный уход в отеле. У Альмы отнялась одна рука, и, кроме того, она с трудом ходила. Для Хичкока болезнь жены стала настоящим шоком. Он пребывал в такой же растерянности и тревоге, как тринадцать лет назад, когда у Альмы обнаружили рак, и съемки фильма практически остановились, пока она не начала поправляться. Все встречи назначались в отеле, чтобы Хичкок всегда находился поблизости. Наконец Альма достаточно окрепла, и ей разрешили лететь в Калифорнию, чтобы продолжить лечение. Возможно, ей повезло, что она все это время провела в Claridge's; она признавалась помощнику продюсера Биллу Хиллу: «Ну, если мне было суждено перенести инсульт, то я не могу представить себе лучшего места».

Немного успокоившись, Хичкок в конце июля приступил к съемкам. Жил он по-прежнему в Claridge's, но офис снял в Strand Palace Hotel, в сотне метров от рынка Ковент-Гарден. Хичкок достаточно хорошо знал этот район еще с детства и, когда кто-то заметил, что отец Хичкока был торговцем фруктами, режиссер ответил: «Нет, мой отец не торговал тут с лотка. Он закупал капусту оптом. Он мог купить целые акры капусты. *Акры*». В трейлере к фильму режиссер произносил такие слова: «Это знаменитый лондонский оптовый рынок, где продают овощи и фрукты, Ковент-Гарден. Вы можете купить тут плоды зла и ужаса».

Съемки продвигалась быстро, несмотря не некоторые затруднения на первых этапах. В пятницу перед началом съемок Хичкок заболел и все выходные провел в номере, лежа в постели, но в понедельник утром был готов к работе. В тот первый день, вспоминает Билл Хилл, – «я рано утром ехал в Лондон и услышал

по радио: «Если вы сегодня в Лондоне или собираетесь в Лондон, воздержитесь от посещения Ковент-Гарден, потому что Хичкок начинает там съемки своего нового фильма». Естественно, когда мы приехали, там было не протолкнуться». Хилл увидел, что Хичкок сидит в своем лимузине, «роллс-ройсе» модели Silver Shadow, безразличный к собравшейся толпе. Хилл уговорил его вылезти из машины и пройти к установленной камере; зеваки сфотографировали его и покинули съемочную площадку. «Получайте, – сказал им Хилл. – Вот оно». Начались съемки на рынке. В конце дня подошел представитель профсоюза и сказал, что последний дубль снимать невозможно, поскольку уже почти шесть часов вечера. Хичкок запротестовал: если он правильно понял, ему позволено заканчивать любой начатый дубль, и в любом случае перерыв плохо влияет на актеров. Режиссер угрожал перенести съемки в Голливуд, что будет плохой рекламой для британской киноиндустрии. Представитель профсоюза уступил и больше не беспокоил Хичкока.

Билл Хилл вспоминал, что после этих первых заминок «все шло очень, очень гладко. Все его уважали, а он был очень милым, с *огромным* чувством юмора… Мы все почти сразу поняли, что нужно делать так, как он говорит. Он добивается того, чего хочет». Уважение к Хичкоку было настолько велико, что ему разрешили снимать в главном зале судебных заседаний Олд-Бейли, где Блэйни осуждают по ложному обвинению. Сохранились фотографии, на которых режиссер, большой и невозмутимый, сидит на своем стуле с надписью «Мистер Хичкок». В извещении о вызове на съемку от 24 сентября есть запись о том, что «мистер Финч опоздал, и съемки велись с 9:45 до 10:50». Говорили, что Хичкок заставил Финча извиниться перед каждым членом съемочной группы, но скорее всего Финч сделал это добровольно.

Съемки в павильоне были такими же напряженными и дисциплинированными, как на натуре. Хичкок написал одному из родственников, который хотел увидеться с ним: «В рабочие дни жизнь состоит из перемещений из отеля в студию и обратно в отель, а выходные посвящаются отдыху, чтобы подготовиться к следующей неделе». Ему пошел уже семьдесят второй год. Хичкок провел в Лондоне тринадцать недель, в том числе шестьдесят три съемочных дня, начинавшихся в шесть утра и заканчивавшихся ранним вечером. Кроме того, серьезным испытанием для его сил стали шесть съемочных ночей. По свидетельству актеров и членов съемочной группы, у него сохранилась привычка дремать после плотного ланча. Потом Хичкок внезапно просыпался и спрашивал ассистента режиссера Колина Бревера: «Ну как тебе, старина?»

Если Бревер отвечал, что все в порядке, он говорил: «Ладно, делайте копию». Однажды проснувшегося Хичкока спросили, не хочет ли он повторить съемки сцены. «Да… И скажите им, пусть говорят погромче». Его любимым напитком была водка с апельсиновым соком, которую он прихлебывал из фляжки.

Финч рассказывал: «Не думаю, что его интересовало, что делают актеры, но он всегда следил за камерой и замечал, когда кого-то снимают слишком долго или слишком мало. Когда на Ковент-Гарден прохожие спрашивали меня, кто звезда в этом фильме, я отвечал им: «Альфред Хичкок». Анна Мэсси, игравшая подругу Блэйни, вспоминала, что в начале съемок «он обладал огромной творческой энергией и живостью ума… но потом начал уставать физически».

Самой трудной для актеров была сцена изнасилования, в которой убийца одновременно душит и насилует жертву. На ее съемку потратили три дня, и Хичкок требовал полной достоверности в воспроизведении ужаса происходящего. Барри Фостер, игравший роль убийцы-психопата, вспоминал, что «это было очень неприятно, и в сцене удушения и изнасилования мы все старались сдержать тошноту». В этом эпизоде он шепчет: «Красотка! Красотка!», когда жертва начинает молиться. Потом зрители видят мертвое лицо девушки с вытаращенными глазами и вывалившимся языком, ее красную шею. Съемки подобных кадров Хичкок ждал уже много лет и представлял их со времен «Жильца». Его личный секретарь Пегги Робертсон писала коллеге в Голливуд: «Мы закончили сцену изнасилования и убийства Бренды, и это настоящий ужас! Я уже три раза просмотрела отснятый материал и до сих пор не могу прийти в себя». Это театр ужасов в исполнении Хичкока. Он описывал сцену как один из «сочных» эпизодов фильма. А в сцене в пабе два дельца обсуждают серийного убийцу: «Знаешь, он их сначала насилует». – «Приятно слышать, что нет худа без добра».

В конце октября 1971 года Хичкок, завершив основные съемки, вернулся в Америку. Теперь он мог посоветоваться относительно монтажа фильма с полностью восстановившейся Альмой, и послесъемочный период проходил гладко. Проблема была только с музыкой. Хичкок публично поссорился с Бернардом Херрманном на съемках «Топаза» и был недоволен работой Генри Манчини для «Исступления». Это была не та поп-музыка, которую имел в виду Хичкок. Еще продолжалась эпоха «свингующего Лондона», и режиссер обратился к британскому композитору Рону Гудвину. Во время первой встречи Хичкок открыл коробку и извлек оттуда точную копию своей головы, которую использовали для съемок рекламы. «Что вы об этом думаете?» – спросил он

озадаченного композитора. «Очень мило», – пробормотал Гудвин. Это был правильный ответ. А что еще он мог сказать?

В середине декабря Хичкоки полетели в Марракеш, чтобы провести отпуск под солнцем, но в начале нового года вернулись и продолжили работу над монтажом. Затем режиссер приготовился к энергичной рекламе фильма. Премьера должна была состояться в мае на Каннском кинофестивале, где, как вспоминал Франсуа Трюффо, Хичкок выглядел «постаревшим, усталым, нервозным» и «был похож на юношу перед выпускным экзаменом». Но волнение Хичкока было напрасным. По окончании просмотра публика стоя аплодировала ему, и, как отметил Трюффо, через неделю режиссер выглядел на пятнадцать лет моложе». По возвращении в Соединенные Штаты он весь июнь разъезжал по бесконечным интервью, ланчам и церемониям. Еще никогда спрос на него не был так велик.

Реакция на законченный фильм была удивительно благоприятной, и картина стала самым большим успехом Хичкока после «Психо». Создается впечатление, что после неудач «Разорванного занавеса» и «Топаза» режиссер восстановил свою связь с саспенсом и ужасом. Заголовок рецензии в New York Times гласил: «Хичкок в блестящей форме», а журнал Time сообщал, что «Хичкок по-прежнему мастер». Однако автор романа, который лег в основу фильма, не был впечатлен. Он отправил письмо в лондонскую The Times, в котором делал вывод, что «результат экранизации ужасающий. Диалог – забавный сплав старого олдвичского фарса, «Диксона из Док-Грин» и почти забытого «Нет убежища». Мне хотелось бы спросить, что случилось с созданными мной аутентичными лондонскими персонажами по пути от книги к сценарию». Они просто прошли через воображение Хичкока.

Сам фильм не был устаревшим, для этого он слишком напряженно снят. Невинный человек, скрывающийся от преследования, и убийца, разгуливающий на свободе в потрепанном и ветхом Лондоне. Это мир Хичкока, со всеми его намеками и параллелями. Режиссер в своем понимании этого мира продвинулся дальше, чем когда-либо прежде, но инстинкты и пристрастия остались теми же, что и в начале его карьеры в кино. В одном из интервью он сам говорил о фильме: «Он правдив от начала до конца – правдив в декорациях и костюмах, в характерах, в своем юморе».

Можно сказать, что, вернувшись в Лондон, Хичкок завершил полный круг, однако он и не думал уходить на покой. «Если я все еще могу вкладывать столько энергии в кино, сколько я вложил в

«Исступление», – говорил он, – то какой смысл отходить от дел? Меня называли мальчишкой, и я им остался». Ему исполнилось семьдесят три, и он, естественно, был уже не так подвижен, а ел и пил больше, чем рекомендовали врачи; излишний вес становился все более тяжелым грузом.

К осени 1973 г. Хичкок устал от бездеятельности. «Я хочу оглядеться, – говорил он другому интервьюеру. – Узнать о новых формах убийства». И еще одно высказывание в таком же тоне: «У меня нет хобби, и поэтому мне нужно видеть, где появится еще одно тело». Это тело появилось в его следующем фильме, «Семейный заговор» (Family Plot). Хичкок наткнулся на роман Виктора Каннинга «Секреты Рэйнбердов» (The Rainbird Pattern), в котором увидел явный потенциал для экранизации. В нем рассказывалось о медиуме, мадам Бланш, и ее приятеле, которые взялись разыскать племянника богатой старой девы и невольно расстроили планы похитителя людей и его сообщника. Когда Хичкок рассказал содержание книги коллегам, они были озадачены: сюжет развивается сразу в нескольких направлениях. Но режиссер видел в этом элементы игры или черной комедии, в которой в конечном итоге все нити завязываются в понятный узел. Действие романа происходило в сельской Англии, но Хичкок перенес его в Калифорнию.

Он пригласил своего опытного сценариста, Эрнеста Лемана, которой сразу же заметил, что Хичкок «сильно сдал. У него не осталось прежней выносливости, и в самом начале обсуждения я обнаружил, что мне не хочется ввязываться в творческие битвы с этим легендарным и физически ослабленным человеком».

К весне 1974 г. Леман подготовил сценарий, и через неделю режиссер вернул его с многочисленными вопросами и исправлениями. Хичкок также очертил некоторые визуальные детали первой сцены, выразил сомнения по части мотивации и структуры. Создавалось впечатление, что к нему вернулись силы. Но затем возникли разногласия. «Я обнаружил, что отвергаю идеи Хичкока, – вспоминал Леман, – хотя эти идеи и исходили от легендарной фигуры». Он имел в виду, что отказывался испытывать благоговейный страх перед мэтром.

У них имелось одно важное различие, которое в других обстоятельствах могло бы стать плодотворным. Хичкока волновал сюжет, а Лемана – характеры. Впоследствии писатель говорил: «Хичкок мог что-то сказать просто так, ради красного словца, но на самом деле не хотел видеть этого на экране. Я упрашивал его, и тогда он возвращал эти места в сценарий, снимал, а затем вырезал из картины». Хичкок писал своему давнему знакомому из Лондона, Майклу Бэлкону: «Леман очень нервный и

неуравновешенный человек, и он доставил мне немало трудностей». Леман считал, что «Семейный заговор» никогда не будет снят.

Осенью Хичкок начал страдать от приступов головокружения, вызванных сердечной недостаточностью. «Скорая помощь» доставила его в госпиталь UCLA, где после курса лечения ему рекомендовали поставить под кожу ниже ключицы кардиостимулятор. После процедуры возникли осложнения в виде высокой температуры и приступа колита, то есть воспаление кишечника; неприятности продолжились выходом камней из почек. Теперь Леман был не единственным, кто считал, что из нового проекта ничего не выйдет. Но режиссер, временно потерявший трудоспособность, продолжал общаться с Леманом посредством писем.

В начале 1975 г. Хичкок вернулся к работе и начал подготовку к сцене автомобильной погони, которая происходит в кульминационный момент фильма. Он медлил с выбором актеров. В этом фильме больше, чем в любом другом, характеры были просто частью замысла. Студия предложила кандидатуры Лайзы Миннелли и Джека Николсона на роли медиума и ее приятеля, но Хичкок возражал. Режиссер не хотел тратить на гонорары слишком много денег. Он пригласил Барбару Харрис и Брюса Дерна, которые, как оказалось, прекрасно подходили для этих ролей. Квартет преследователей и преследуемых, интересы которых пересекаются на протяжении всего фильма, дополнили Карен Блейк и Уильям Дивэйн. Похоже, Хичкок подружился с Дерном, который подбадривал его в минуты усталости. «Я должен немного взбодрить его, – говорил Дерн. – Подготовить к съемочному дню. Он устал от всей этой мороки». Но Дерн также отметил, что, когда Хичкок по-настоящему увлекался, на площадке не было никого внимательнее режиссера. «Он замечал все – тень на лице актера, кривую установку реквизита, лишние несколько секунд дубля». Конечно, иногда Хичкок раздражал актера. Однажды Дерн сказал ему: «Позвольте мне сыграть еще один дубль, это было не слишком глубоко». «Брю-ю-ю-с, – ответил Хичкок. – В Пеории этого не заметят». Он намекал на известную театральную фразу: «Это будут играть в Пеории?» – символе типичного американского городка. Но Хичкок знал, что Дерн и Харрис были искусными и изобретательными актерами. Он сказал Дерну: «Я не знаю, что вы будете делать. Но я знаю, что кадр превосходен. Я знаю, что план превосходен. Единственное, чего я хочу, – это занимательности». Он поощрял импровизацию актеров, что было для него необычно. В этом последнем фильме ему просто нравилось наблюдать за игрой.

Съемки начались в середине мая 1975 г. Перед самым началом съемок Хичкок решил, что ему хочется переместить действие из Сан-Франциско в какое-нибудь неизвестное место. Он сказал первому помощнику режиссера, Ховарду Казаняну, что нужно убрать все признаки Северной Калифорнии. «Никаких названий на полицейских автомобилях. Никаких названий на значках… Город без имени». Ему требовалось абстрактное место. Бамстед, все еще работавший с ним, вспоминал, что «Хич всегда приезжал прямо на съемочную площадку, преодолевал шесть или семь шагов до своего стула и говорил: «Это уже на что-то похоже. Хорошо». Он сидел на стуле, разговаривая только с художником-постановщиком и ближайшими помощниками. Но обычно молчал. В первый день съемок Хичкок пожал руки всем актерам и членам съемочной группы. Он поцеловал Барбару Харрис в щеку и шепнул: «Барбара, *мне* страшно. Давайте начнем».

Как бы то ни было, Хичкок уставал. Он с трудом стоял на ногах, ослабленных артритом. К июлю он, казалось, выбился из сил и торопился пораньше закончить съемки, а осенью поручил монтаж своим ассистентам. В то же время Хичкок следил за партитурой, которую сочинял Джон Уильямс, чья музыка к «Челюстям» удостоилась всяческих похвал. «Он много говорил об английской музыке, – вспоминал Уильямс, – которой живо интересовался: Бриттен, Уолтон, Элгар, Артур Блисс и Воан-Уильямс». От Джона Уильямса режиссер хотел получить что-то легкое и бравурное, поскольку, как он объяснял композитору, «убийство может быть веселым».

И действительно, «Семейный заговор» наполнен «весельем», хотя и мрачным. Это абсурдистский триллер, совсем не претендующий на серьезность. Он придерживается стилизованного, а иногда почти схематичного сюжета, построенного на иллюзиях равновесия, контраста и симметрии. В нем нет места для исследования характеров – разве что в самой зачаточной форме. Уильям Дивэйн говорил: «Я играл одежду», – и был в чем-то прав.

Хичкок затруднялся определить жанр фильма. «Его назовут «чем-то» хичкоковским, – говорил он, – возможно, хичкоковскими «мокрыми подштанниками». Свое обязательное появление на экране на этот раз он обставил в виде силуэта за дверью из матового стекла, на которой написано «Регистрация рождений и смертей». Возможно, это намек на его всемогущество как режиссера фильма, а возможно, просто способ скрыть лицо, которое становилось все более бледным и обрюзгшим из-за инъекций кортизона. Тем не менее Хичкок появлялся на рекламных плакатах – его круглое лицо подмигивало зрителю из

глубины хрустального шара. Похоже, он по секрету сообщал, что это всего лишь кино. Это игра, со всеми ее правилами. Кроме того, он сам, будучи режиссером, все же отделяет себя от всего процесса.

«Семейный заговор» вышел в марте 1976 г. и удостоился благоприятных отзывов, что отражало и авторитет режиссера, и восхищение публики его творческим долголетием. Фрэнк Риз Рич из New York Post отметил, что, «подобно многим современным художникам (таким как Клее или Кандинский), великих кинорежиссеров, когда они становятся старше, зачастую больше интересуют абстрактные возможности стиля». Очень проницательное наблюдение, которое подтверждается хичкоковским намеком на Мондриана в сцене погони на кладбище с пересекающимися дорожками и силуэтами.

Домашний распорядок, лелеемый годами, теперь был нарушен окончательно и бесповоротно – Альма перенесла второй удар, более серьезный. Она не покидала дом на Белладжо-роуд, и ей требовался постоянный уход; Хичкок сам готовил ей еду три или четыре раза в неделю, а в остальное время делал заказы в ресторане Chasen's. «Самому не верится, – писал он Майклу Бэкону, – что после стольких лет, скопив немного денег, я на семьдесят восьмом году жизни буду кухаркой!» Он очень переживал, хотя и старался это скрывать. Его внучка вспоминает: «Я помню, дедушка так расстраивался из-за Альмы… все время спрашивал со слезами на глазах: «Что я буду делать?»

Сам Хичкок страдал от артрита, и по утрам ему было тяжело вставать. Он носил очки для чтения и стал глуховат. Тем не менее он каждый день в десять утра приходил в свой рабочий кабинет. Это была просторная комната в специально построенном для него домике, с очень большим письменным столом и удобными кожаными диванами; разумеется, на столе царил образцовый порядок, и ни один библиотекарь не смог бы аккуратнее расставить книги на открытых полках. Ланч, который приносили ровно в 12:30 в столовую рядом с кабинетом, неизменно состоял из стейка и салата. На столе всегда стояла фляжка или бутылка с водкой, и в четыре часа, перед возвращением на Белладжо-роуд, Хичкок пропускал стаканчик. Возможно, два или три, но это всего лишь слухи. Как бы то ни было, у него имелась серьезная причина, чтобы подбодрить себя.

Старый знакомый, Хьюм Кронин, вспоминал, что в последние годы Хичкок превратился в «печальную и довольно одинокую фигуру. Навещая его, я часто заставал его плачущим. Он жаловался не только на трудности в работе, но также на то, что

он никуда не выходит, никого не видит и его никуда не приглашают». На самом деле именно этого и хотел Хичкок; он никогда не отличался общительностью и не поддерживал длительных дружеских отношений ни с кем, кроме жены. Теперь, когда присутствие Альмы в его жизни вызывало лишь печаль, он остался в одиночестве. В его возрасте это было тяжело.

Осенью 1976 г. Хичкок написал Трюффо: «Я сейчас в полном отчаянии». Но на покой он не собирался. Ему поставили новый кардиостимулятор, и поначалу казалось, что к нему вернулись силы. В интервью журналу Sight and Sound он отметил, что «здоровье у меня довольно крепкое, несмотря на боли от артрита. У меня кардиостимулятор, а он надежнее, чем природа. Мои фильмы достаточно успешны, и люди хотят, чтобы я продолжал работать».

Затем Хичкок нашел еще один проект. Он читал роман Рональда Киркбрайда «Короткая ночь» (The Short Night), романтический шпионский триллер о двойном агенте, который бежит из лондонской тюрьмы Вормвуд-Скрабз. Хичкок также прибрел права на экранизацию книги Шона Бурка «Происхождение Джорджа Блейка» (The Springing of George Blake), в которой речь шла о побеге из тюрьмы Вормвуд-Скрабз настоящего двойного агента, который затем оказался в Советском Союзе. Рассказ о побеге заинтересовал Хичкока, как и судьба жены и трех детей Блейка. Это должно было составить основу фильма, лишь косвенно основанного на фактах. Хичкок пригласил к сотрудничеству американского писателя Джеймса Костигана, и весной и летом 1977 г. они работали над сценарием, но из этого ничего не вышло. Тогда режиссер снова обратился к Эрнесту Леману, однако они расстались, поскольку Хичкок настаивал на введении в сценарий сцены жестокого изнасилования, а Леман отказался. Это было повторением ситуации с Эваном Хантером во время работы над «Марни». «Иногда мне кажется, – вспоминал Леман, – что мы оба понимали, что делаем это ради проформы. Разве не так? Не знаю. Он *хотел* сделать фильм, ведь правда? Я *хотел*, чтобы он сделал фильм, – разве не для этого я писал сценарий? Но верили ли мы, что он сможет?»

Летом 1978 г. после ухода Лемана Хичкок обратился к другому старому знакомому, Норману Ллойду, и попросил помочь со сценарием. «У него не получалось вылизать сюжет. И ни у кого не получилось бы. Хич лучше кого бы то ни было понимал, что сюжет устарел, пролежав на полке одиннадцать лет. Что любопытно, обсуждая его, мы продолжали искать что-то

другое». Сомнения множились по мере того, как ухудшалось здоровье Хичкока. Однажды он обратился к Ллойду: «Знаешь, Ллойд, мы никогда не сделаем этой картины». На вопрос о причине Хичкок ответил: «Потому что в этом нет *необходимости*».

Энтузиазм и смятение сменяли друг друга в зависимости от состояния здоровья. Хичкок внезапно сообщил Ллойду, что они должны прервать работу над сценарным планом и сразу приниматься за полный сценарий. «Только не я, – ответил Ллойд. – Не думаю, что мы готовы». Лицо Хичкока исказилось от обиды – он посчитал это предательством. «Он просто отгородился от меня, – рассказывал Ллойд, – словно мы никогда не были знакомы. Имел право».

На следующий день Ллойд вернулся в кабинет Хичкока, где тот сидел со сценарным планом в руке.

– Я действительно хочу работать с вами, – сказал он.

– Не беспокойтесь, я справлюсь сам.

Возможно, именно в это время Хичкок позвонил в Лондон Энтони Шафферу, автору сценария «Исступления». Сначала он извинился, что не пригласил его работать над «Семейным заговором». Потом, как рассказывал Шаффер, тон Хичкока изменился. «Тони, все меня предают! Все меня бросают! Ты должен приехать и спасти меня! Я совсем один!»

Осенью 1978 г. он упал. Поскользнулся на коврике, лежавшем на мраморном полу ванной, ударился о дверь, а потом о стену. Его отвезли в больницу, но никаких повреждений не обнаружили. Тем не менее во всем доме установили поручни, и Хичкок начал пользоваться тростью.

В декабре к работе над «Короткой ночью» Хичкок привлек еще одного сценариста. Дэвид Фримен в «Последних днях Альфреда Хичкока» (The Last Days of Alfred Hitchcock) вспоминает, каким он увидел режиссера в их первую встречу: «Маленький, ростом метр шестьдесят пять, если не меньше, с почти гладкой кожей. Очень толстый». Первый разговор как будто сложился не очень удачно: «По правде говоря, я почувствовал неловкость. Мне начинало казаться, что он не знает, зачем я пришел». Но это была старая уловка Хичкока – говорить о чем угодно, только не о фильме. У Фримена сложилось впечатление, что режиссер таким образом надевал на себя публичный образ «непостижимого». Он был таким же застывшим, как лица на горе Рашмор.

Когда они наконец перешли к обсуждению фильма, Хичкок засыпал его техническими вопросами. Ему нужно знать точную топографию окрестностей тюрьмы Вормвуд-Скрабз, из которой сбежал Блейк. Когда включается уличное освещение? Есть ли объезд у главной дороги? Когда ему не понравилась одна из идей

Фримена, он произнес свою стандартную фразу: «Нет, так бывает только в кино». Похоже, больше всего его интересовали сцены сексуального характера. «Да, да, это сработает. Очень волнующе». Ходили слухи, что на этом этапе жизни он приставал к женщинам из своей съемочной группы и что одной или двум секретаршам заплатили за молчание. Вполне возможно, он постепенно дряхлел и утратил осторожность.

Его часто мучили боли в суставах, и для облегчения страданий ему все так же требовались инъекции кортизона, но Фримен во время одного из своих визитов на Белладжо-роуд заметил «на бюро напротив кровати полсотни флаконов с таблетками». Фримен также обратил внимание, что Хичкок начал пить бренди, которое держал в пакете из коричневой бумаги и прятал в ванной, примыкавшей к кабинету». Хичкок «жадно обхватывал губами стеклянное горлышко, откидывал голову назад, так что разглаживались его несколько подбородков, и одним большим глотком вливал бренди себе в горло».

Боль была не единственной причиной для выпивки. Другой причиной был страх. Личный секретарь Хичкока, Пегги Робертсон, рассказывала Фримену, как перед встречей со сценаристом он признался ей, что «не в состоянии продолжать». Он беспрерывно повторял ей: «Как вы думаете, когда я уйду? Когда?» Редкие визиты старых друзей, казалось, усиливали его страдания. Ингрид Бергман вспоминала, как Хичкок «взял мои руки в свои, слезы потекли у него по щекам, и он сказал: «Ингрид, я скоро умру». Известия о смерти современников тоже вызывали у него слезы – возможно, это была не только печаль, но и истерика. Когда к нему пришел Хьюм Кронин, они просто держали друг друга за руки и плакали.

Вариант сценария, написанный Фрименом, был закончен весной 1979 г., однако он оказался мертворожденным. Были предприняты осторожные шаги по подготовке к съемкам «Короткой ночи». В Хельсинки, где планировалось снимать бóльшую часть материала, отправили группу для подбора натуры, сделали раскадровку. Начался подбор актеров. Клинт Иствуд? Шон Коннери? Хичкок возился со сценарием.

Но бесконечно притворяться было невозможно. Хичкок позвал к себе в кабинет старого знакомого Хилтона Грина и попросил «пойти к Лью Вассерману и сказать ему, что я иссяк».

«– Что значит иссяк?

– Я больше не буду снимать».

В другой версии он сказал: «Я не могу снять эту картину. И больше никогда не буду снимать». В любом случае Хичкок понимал, что произносит свой смертный приговор. И никто не

мог его переубедить.

В марте 1979 г. Американский институт кино присудил Хичкоку почетную награду «За достижения всей жизни». Хичкок не радовался церемонии, больше похожей на дорогие похороны; до самой последней минуты он отказывался сотрудничать с представителями института, а все торжество просидел с отсутствующим видом. Лицо у него было обрюзгшим, а сам он был очень толстым и с трудом добрался до своего столика. Казалось, Хичкок не замечает, что происходит вокруг. Тем не менее у него хватило сил на короткую и изящную речь. «Я прошу разрешения назвать по имени только четырех человек, которые больше всего любили меня, ценили и поддерживали, которые все это время со мной сотрудничали. Первый – это режиссер монтажа, второй – сценарист, третий – мать моей дочери Пэт, четвертый – превосходная кухарка, которая творила чудеса на домашней кухне. И всех их зовут Альма Ревиль». В последний момент Альма все же смогла приехать на торжественную церемонию. В последний раз Хичкока окружали старые друзья, среди которых были Ингрид Бергман и Кэри Грант. Все они пришли попрощаться.

Два месяца спустя Хичкок остановил работу над «Короткой ночью» и объявил персоналу, что закрывает свой офис и ликвидирует компанию. Он никого не предупредил заранее, хотя большинство, наверное, предвидело такое решение, и никак не позаботился об их будущем. Некоторые долго не могли простить ему это последнее проявление невнимательности и эгоизма. Какое-то время он еще приходил в студию, как будто ничего не произошло.

Фримен вспоминал, что «он нашел нового секретаря и возобновил свои ритуалы, освободившись от необходимости притворяться, что он снимает фильм, или от ловушек власти и авторитета». Но пантомима длилась не очень долго. Хичкок появился на публике в начале 1980 г. на приватной церемонии в звуковом павильоне, где ему вручили свидетельство о рыцарском звании, пожалованном ему английской королевой. Когда его спросили о том, почему этой чести ему пришлось ждать так долго, он ответил: «Наверное, она забыла». Больше сказать было нечего.

Хичкок медленно угасал. Постепенно утратил интерес к окружающему миру. Отказывался от еды и пищи. Был холоден и даже враждебен с посетителями. Кричал на врача. Отворачивался к стене. Казалось, он забыл об Альме. Он снова лежал в одиночестве, в темноте, и серп смерти неумолимо спускался к

нему. Хичкок умер от почечной недостаточности утром 29 апреля 1980 г. Его тело кремировали, а пепел развеяли над Тихим океаном. Альма какое-то время пребывала в растерянности, а затем укрылась в мире, где он был еще жив. Она умерла в 1982 г.

Библиография

Allen Richard. Hitchcock's Romantic Irony. New York, 2007.

Allen Richard and Ishii-Gonzales Sam (eds). Alfred Hitchcock. London, 1999.

Allen Richard and Ishii-Gonzales Sam (eds). Hitchcock. London, 2004.

Auiler Dan. Vertigo. New York, 1998.

Auiler Dan. Hitchcock's Secret Notebooks. London, 1999.

Badmington Neil. Hitchcock's Magic. Cardiff, 2011.

Barr Charles. English Hitchcock. Dumfriesshire, 1999.

Barr Charles. Vertigo. London, 2002.

Bellour Raymond. The Analysis of Film. Bloomington, 2000.

Belton John (ed). Alfred Hitchcock's Rear Window. Cambridge, 2000.

Bennett John Charles (ed). Hitchcock's Partner in Suspense. Lexington, 2014.

Bogdanovich Peter. The Cinema of Alfred Hitchcock. New York, 1963.

Bouzereau Laurent. Hitchcock. New York, 2010.

Boyd David (ed). Perspectives on Alfred Hitchcock. New York, 1995.

Boyd David and Palmer R. Barton (eds). After Hitchcock. Austin, 2006.

Brill Lesley. The Hitchcock Romance. Princeton, 1988.

Brougher Kerry and Tarantino Michael. Notorious. Oxford, 1999.

Chandler Charlotte. It's Only A Movie. New York, 2005.

Cohen Paula Marantz. Alfred Hitchcock. Lexington, 1995.

Cohen Tom. Hitchcock's Cryptonomies (two volumes). London, 2005.

Condon Paul and Sangster Jim. The Complete Hitchcock. London, 1999.

Conrad Peter. The Hitchcock Murders. London, 2000.

Corber Robert J. In the Name of National Security. London, 1993.

DeRosa Steven. Writing with Hitchcock. London, 2001.

Deutelbaum Marshall and Poague Leland (eds). A Hitchcock Reader. Chichester, 2009.

Dufreigne Jean-Pierre. Hitchcock Style. New York, 2004.

Duncan Paul. Alfred Hitchcock. Cologne, 2011.

Durgnat Raymond. The Strange Case of Alfred Hitchcock. London, 1974.

Durgnat Raymond. A Long Hard Look at Psycho. London, 2010.

Falk Quentin. Mr Hitchcock. London, 2007.

Fawell John. Hitchcock's Rear Window. Carbondale, 2001.
Finler Joel W. Hitchcock in Hollywood. New York, 1992.
Foery Raymond. Alfred Hitchcock's Frenzy. Plymouth, 2012.
Freedman Jonathan and Millington Richard (eds). Hitchcock's America. Oxford, 1999.
Freeman David. The Last Days of Alfred Hitchcock. London, 1985.
Giblin Gary. Alfred Hitchcock's London. Baltimore, 2006.
Gottlieb Sidney (ed). Hitchcock on Hitchcock. London, 1995.
Gottlieb Sidney and Brookhouse Christopher (eds). Framing Hitchcock. Detroit, 2002.
Gottlieb Sidney (ed). Alfred Hitchcock Interviews. Mississippi, 2003.
Gottlieb Sidney and Allen Richard (eds). The Hitchcock Annual Anthology. London 2009.
Grams Martin jnr and Wikstrom Patrik. The Alfred Hitchcock Presents Companion. Hollywood, 2001.
Haeffner Nicholas. Alfred Hitchcock. Harlow, 2005.
Hamilton John. Hitchcock's Blonde. Bristol, 2009.
Hunter Evan. Me and Hitch. London, 1997.
Hurley Neil P. Soul in Suspense. London, 1993.
Jacobs Steven. The Wrong House – The Architecture of Alfred Hitchcock. Rotterdam, 2007.
Jensen Paul M. Hitchcock Becomes Hitchcock. Baltimore, 2000.
Kapsis Robert E. Hitchcock. Chicago, 1992.
Kolker Robert (ed). Alfred Hitchcock's Psycho. Oxford, 2004.
Kraft Jeff and Leventhal Aaron. Footsteps in the Fog. Santa Monica, 2002.
Krohn Bill. Hitchcock at Work. London, 2000.
Krohn Bill. Alfred Hitchcock. Paris, 2010.
LaValley Albert J. (ed). Focus on Hitchcock. New Jersey, 1972.
Leff Leonard J. Hitchcock and Selznick. London, 1987.
Leigh Janet. Psycho. London, 1995.
Leitch Thomas. Find the Director. London, 1991.
Leitch Thomas. The Encyclopaedia of Alfred Hitchcock. New York, 2002.
Leitch Thomas and Poague Leland (eds). A Companion to Alfred Hitchcock. Chichester, 2011.
McDevitt Jim and San Juan Eric. A Year of Hitchcock. Plymouth, 2009.
McGilligan Patrick. Alfred Hitchcock. Chichester, 2003.
Modleski Tania. The Women Who Knew Too Much. London, 1988.
Mogg Ken. The Alfred Hitchcock Story. London, 1999.
Moral Tony Lee. Hitchcock and the Making of Marnie. Maryland, 2005.

Morris Christopher D. The Hanging Figure. Westport, 2002.
Naremore James (ed). North by Northwest. New Jersey, 1993.
O'Connell Patricia Hitchcock and Bouzereau Laurent. Alma Hitchcock. New York, 2003.
Orr John. Hitchcock and 20th Century Cinema. London, 2005.
Paglia Camille. The Birds. London, 1998.
Païni Dominique and Cogeval Guy. Hitchcock and Art. Montreal, 2001.
Perry Dennis R. Hitchcock and Poe. Maryland, 2003.
Perry George. The Films of Alfred Hitchcock. London, 1965.
Phillips Gene D. Alfred Hitchcock. Boston, 1984.
Pomerance Murray. An Eye for Hitchcock. London, 2004.
Raubicheck Walter and Srebnick Walter. Hitchcock's Rereleased Films. Detroit, 1991.
Rebello Stephen. Hitchcock and the Making of Psycho. New York, 1991.
Rohmer Eric and Chabrol Claude. Hitchcock. New York, 1979.
Rothman William. Hitchcock – The Murderous Gaze. London, 1982.
Ryall Tom. Alfred Hitchcock and the British Cinema. Beckenham, 1986.
Samuels Robert. Hitchcock's Bi-Textuality. New York, 1998.
Sharff Stefan. Alfred Hitchcock's High Vernacular. New York, 1991.
Sharff Stefan. The Art of Looking. New York, 1997.
Skerry Philip J. Psycho in the Shower. New York, 2009.
Sloan Jane E. Alfred Hitchcock. New York, 1993.
Smith Susan. Hitchcock. Suspense, Humour and Tone. London, 2000.
Spoto Donald. The Art of Alfred Hitchcock. New York, 1979.
Spoto Donald. The Dark Side of Genius. London, 1994.
Spoto Donald. Spellbound by Beauty. London, 2008.
Sterritt David. The Films of Alfred Hitchcock. Cambridge, 1993.
Strauss Marc Raymond. Alfred Hitchcock's Silent Films. Jefferson, 2004.
Sullivan Jack. Hitchcock's Music. New Haven, 2006.
Taylor Alan. Jacobean Visions. Frankfurt, 2007.
Taylor John Russell. Hitch. London, 1978.
Thomson David. The Moment of Psycho. New York, 2009.
Truffaut François. Hitchcock. New York, 1983.
Walker Michael. Hitchcock's Motifs. Amsterdam, 2005.
Weis Elizabeth. The Silent Scream. London, 1982.
Wood Robin. Hitchcock's Films Revisited. New York, 1989.
Yacowar Maurice. Hitchcock's British Films. Detroit, 1977.

Youngkin Stephen D. The Lost One. Lexington, 2005.

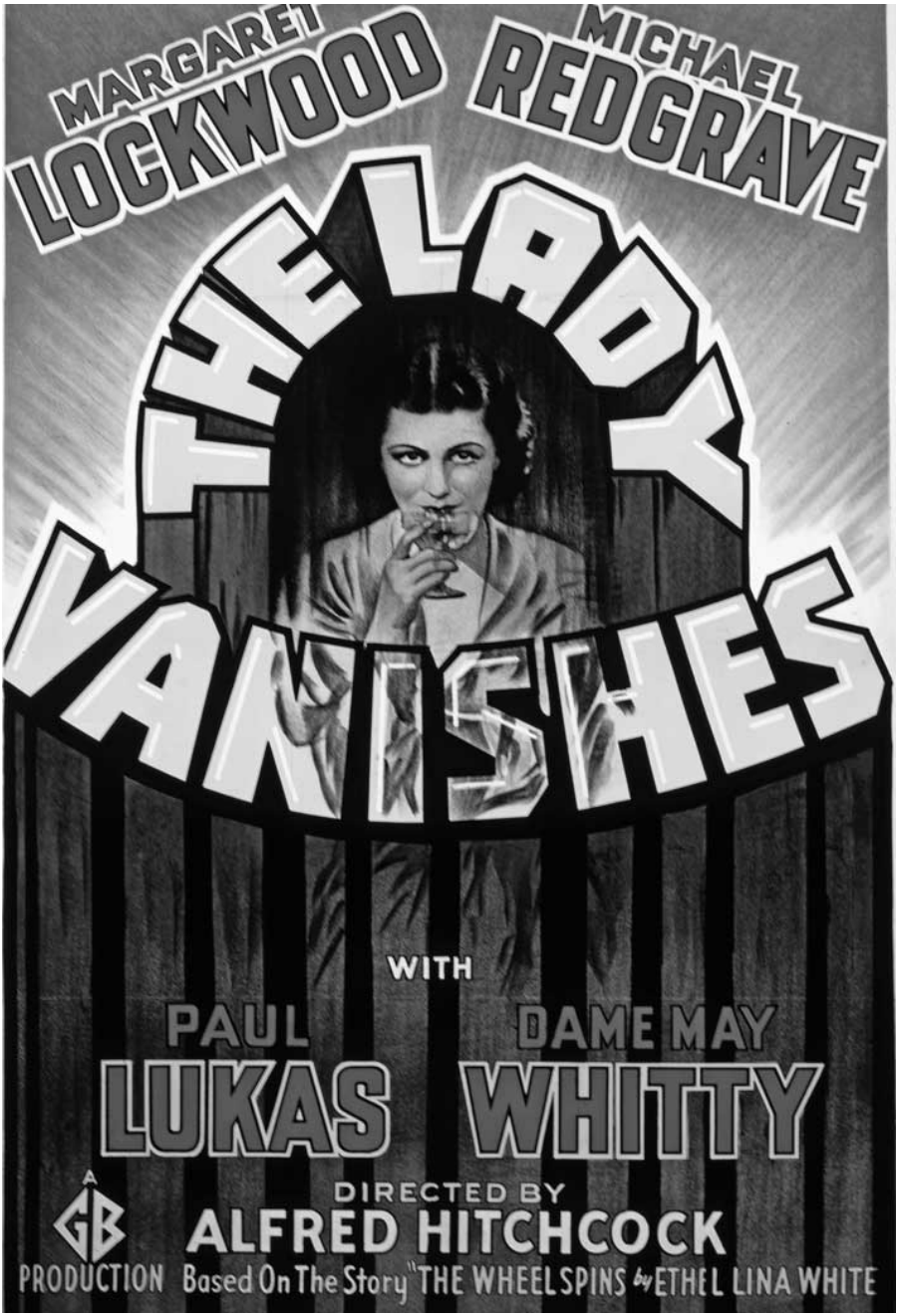
Žižek Slavoj. Everything You Always Wanted to Know About Lacan. (But Were Afraid to Ask Hitchcock). London, 1992.

Фотоматериалы

Хичкок в 1926 г., за год до выхода фильма «Жилец». Фото Ховарда Костера. © National Portrait Gallery, London

Хичкок и Альма в день свадьбы. 1926 г. Courtesy of Evening Standard / Stringer

На съемках «Шантажа» с Доналдом Кэлтропом, Сарой Олгуд и Анни Ондрой (Хичкок крайний справа). 1928 г. Courtesy of Imagno



Афиша фильма «Леди исчезает», последней работы Хичкока на студии Gainsborough Pictures. 1937 г. Courtesy of Movie Poster Art / Getty Images

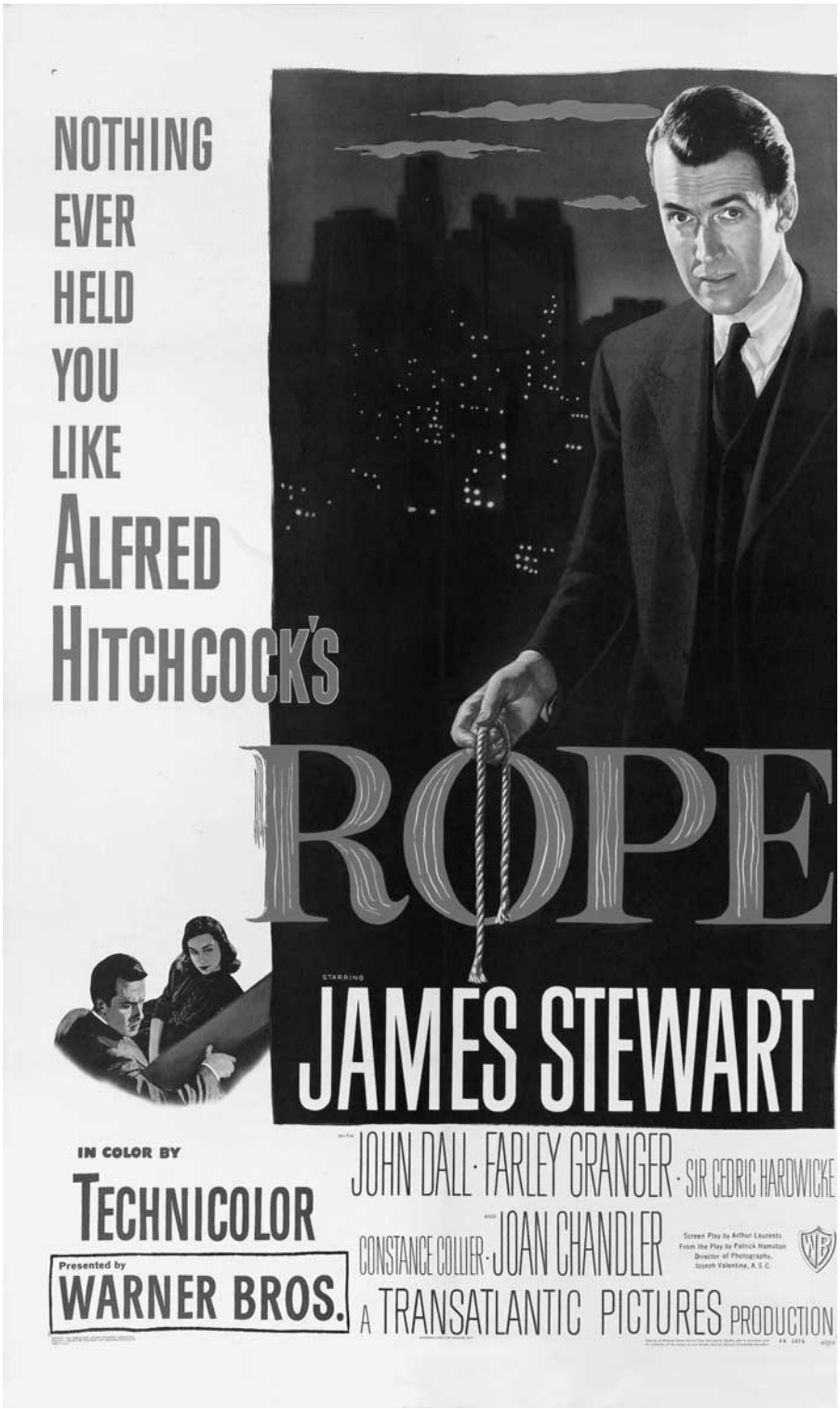
Хичкок, Альма и Патриция на борту Queen Mary в Саутгемптоне перед отплытием в Соединенные Штаты. 1939 г. Courtesy of AFP / Getty Images

Американский продюсер Дэвид О. Селзник, долгое время сотрудничавший с Хичкоком. Courtesy of J. T. Vintage / Bridgeman Images

Джоан Фонтейн в «Ребекке», первом фильме Хичкока и Селзника, на съемках которого они боролись за контроль над картиной. Courtesy of Silver Screen Collection / Hulton Archive / Getty Images

«Подозрение» (фото для прессы). Кэри Грант станет любимым актером Хичкока, а Джоан Фонтейн получит «Оскар» за роль в этом фильме. 1941 г. Courtesy of Hulton Archive / Getty Images

Хичкок с Алидой Валли на съемках «Дела Парадайна», последнего фильма Хичкока и Селзника. Courtesy of Ralph Crane / The LIFE Images Collection / Getty Images



Афиша «Веревки», первого цветного фильма Хичкока и

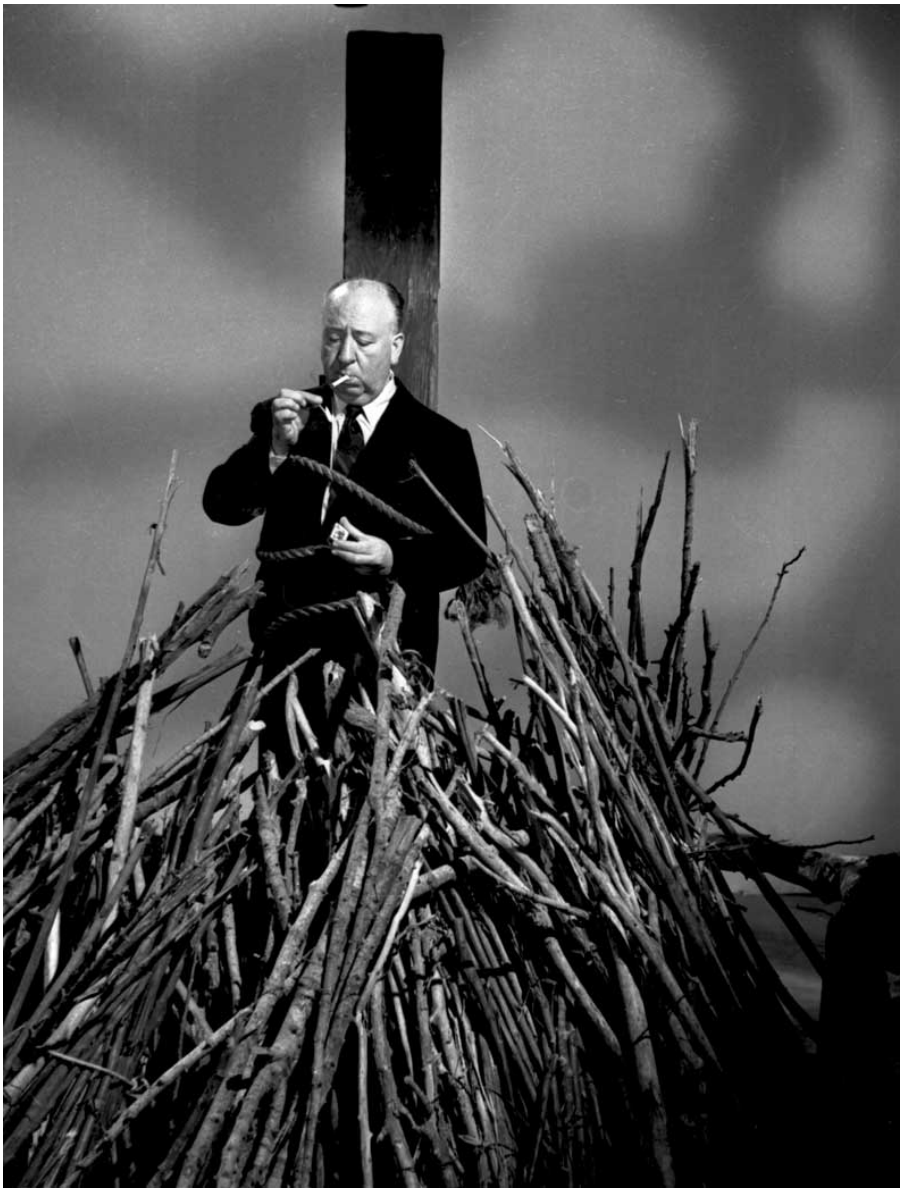
первого, снятого в сотрудничестве с Сидни Бернстайном в компании Transatlantic Pictures. Впоследствии Хичкок скептически назвал фильм «трюком». Courtesy of Movie Poster Art / Getty Images

Эдит Хэд, известная художница по костюмам, участвовавшая в съемках нескольких самых знаменитых фильмов Хичкока, в том числе «Окно во двор» и «Поймать вора». Около 1955 г. Courtesy of Hulton Archive / Getty Image

Грейс Келли в фильме «Поймать вора» в платье, созданном Эдит Хэд. 1955 г. Courtesy of Mondadori Portfolio / Getty Images

Джеймс Стюарт, Грейс Келли и Хичкок на съемках фильма «Окно во двор». 1954 г. Courtesy of Michael Ochs Archive / Getty Images

Бернард Херрманн, автор музыки к восьми картинам Хичкока, начиная с фильма «Неприятности с Гарри». 1955 г. Courtesy of Popperfoto / Getty Images

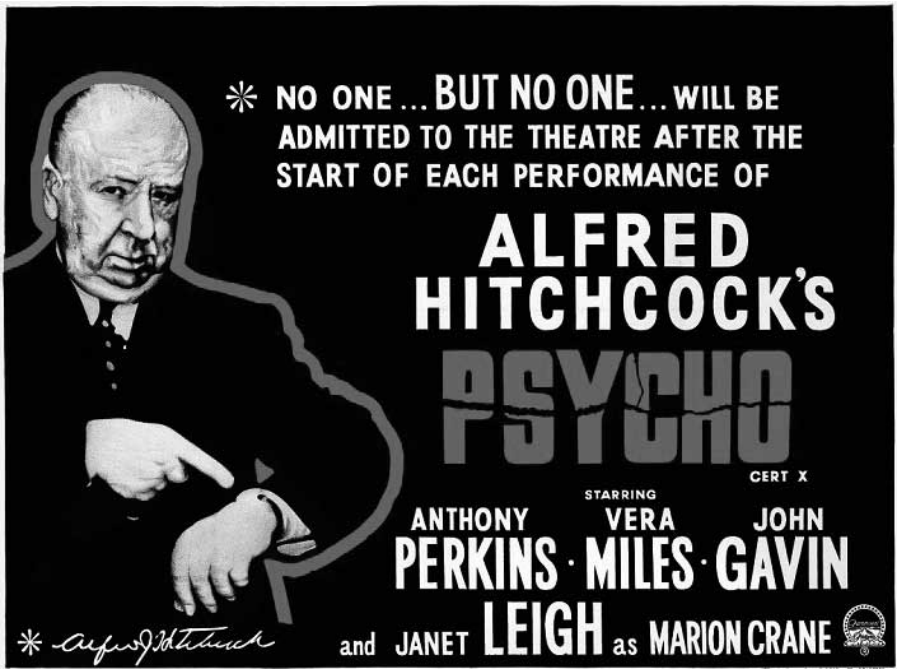


Рекламное фото для телесериала «Альфред Хичкок представляет». 1956 г. Courtesy of CBS Photo Archive / Getty Images

Хичкок в своем кабинете в Paramount Studios. 1957 г.

Пегги Робертсон, до самой смерти Хичкока остававшаяся его личным секретарем, с Ким Новак на съемках «Головокружения». 1957 г.

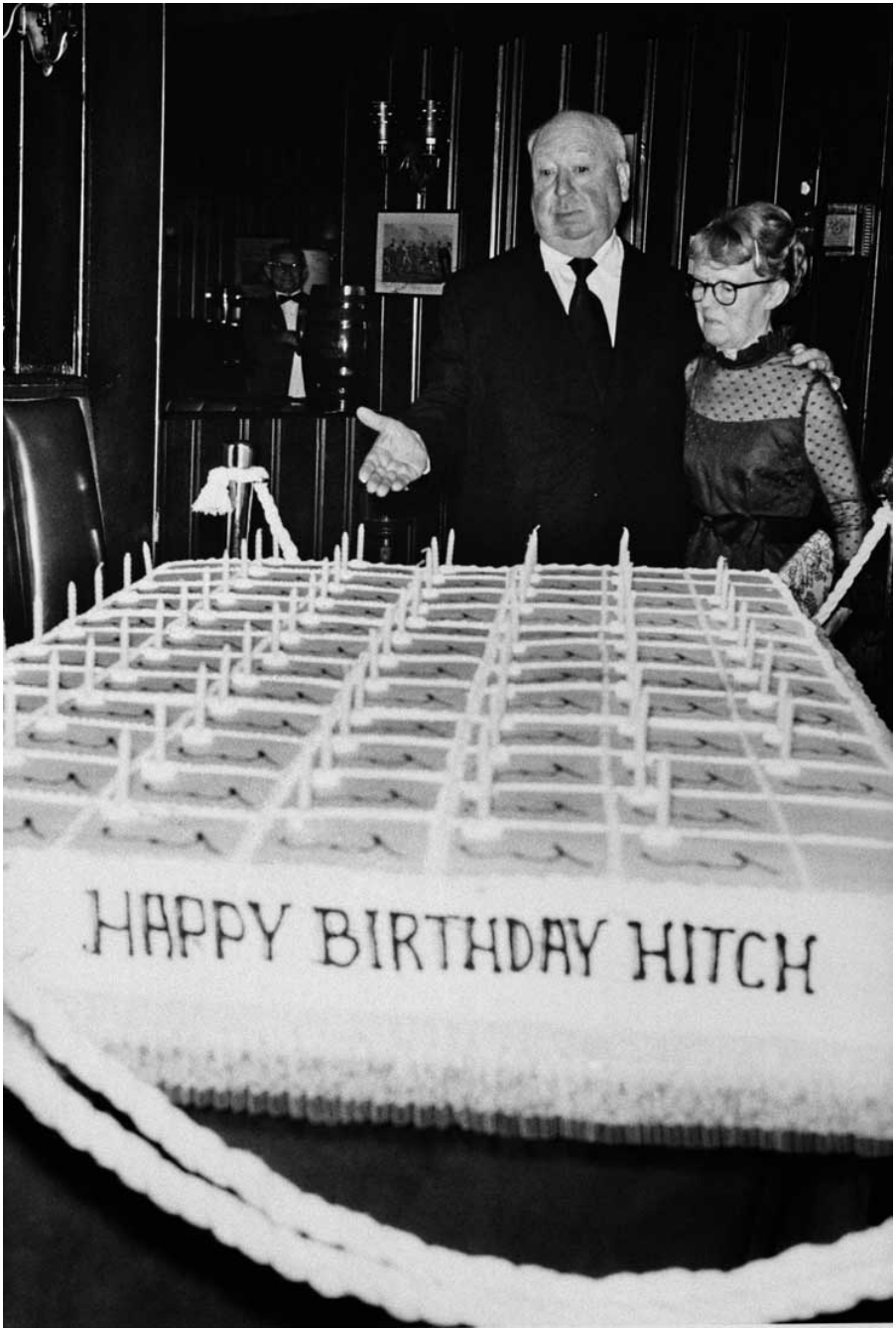
Составной портрет, демонстрирующий две роли Ким Новак в «Головокружении». 1958 г. Courtesy of Silver Screen Collection / Getty Images



Реклама «Психо». Зрителям, стоящим в очереди за билетами, проигрывали запись голоса Хичкока, чтобы усилить атмосферу ожидания. 1960 г.

Типпи Хедрен, исполнительница главной роли, подвергшаяся нападению в «Птицах». 1963 г. Courtesy of Universal Studios / Getty

Images



Хичкок с Альмой празднуют его 75-й день рождения. 1974 г. Courtesy of NBCU Photo Bank

Хичкок на съемках «Семейного заговора», своего последнего фильма. 1975 г. Courtesy of Hulton Archive / Getty Images

notes

Примечания

1

В русском переводе пьеса издавалась под названием «Без перчаток».

2

Перевод Г. Злобина.

З

Миссис Малапроп (от *фр.* mal à propos – некстати, невпопад), персонаж комедии Ричарда Шеридана «Соперники» (1775), не к месту употребляет иностранные слова, путая их значение («…она упряма, как аллегория [аллигатор] на берегу Нила»).

4

Свенгали – герой «Трилби», романа Джорджа Дюморье и нескольких экранизаций, гипнотизер, до такой степени подчинивший себе героиню, что она не может без него обойтись. В переносном смысле – манипулятор.

5

Переходный обряд – ритуал, связанный с изменением социального статуса субъекта: обрезание, посвящение в рыцари и т. д.

6

Речь идет о романе «Женщина в белом».

7

Цитата из эссе «Философия творчества».

8

В гранитной породе горы Рашмор высечен гигантский барельеф со скульптурными портретами четырех президентов США: Джорджа Вашингтона, Томаса Джефферсона, Авраама Линкольна и Теодора Рузвельта.

9

Перевод С. Маршака.